4° Art. 399 h-1

06. MAI 96
Xerokopieren aus konservatorischen Gründen nicht erlaubt
Nur im Lesesaal benützbar

<36625585250011

<36625585250011

Bayer. Staatsbibliothek

~~dpl (wb)~~

2. Ex.

Kunst und Leben der Vorzeit

von Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19ten Jahrhunderts

in Skizzen nach Originaldenkmälern

für Künstler u. Kunstfreunde

zusamengestellt und herausgegeben

von

Dr. A. von Eye,

Vorstand d. Kunst- u. Alterthumsamlung a. germ. Museum,

gezeichnet und radirt

von

Willibald Maurer.

NÜRNBERG

1855.

Verlag von Bauer & Raspe Julius Merz.

4 Art. 399h-1

Wehrkreis-
bücherei VII
München

ltbestand 33932

H

Kunst und Leben

der

VORZEIT

von

Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts

in Skizzen nach Original-Denkmälern

für Künstler und Kunst-Freunde

zusammengestellt und herausgegeben

von

Dr. A. v. Eye
Vorstand der Kunst- und Alterthums-Sammlung
am Germanischen Museum,

und

Jacob Falke
Conservator und Sekretair der Kunstsammlung
am Germanischen Museum,

gezeichnet und radirt

von

Willibald Maurer.

ERSTER BAND.

NÜRNBERG.
VERLAG VON BAUER & RASPE
— JULIUS MERZ —
1858.

K. B. ARMEE-BIBLIOTHEK
H
Eye
47
Gd/66/1423
2 Ex.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

VORBEMERKUNG.

Während trotz mancher noch unausgefüllter Lücken die Kunst- und Alterthums-Wissenschaft sich doch bereits mehr und mehr den äusseren Gränzen ihres Gebietes nähert, ist von den Resultaten, welche die rastlose Arbeit ihrer Bebauer erzielt hat, doch der Allgemeinheit noch nicht so viel zu Nutze gekommen, als möglich und dienlich wäre. Die Erfolge, welche auf diesem Gebiete gewonnen sind, halten sich noch zu sehr unter Denen, welche darin ihre hauptsächliche Beschäftigung finden. Die Mehrzahl hat kaum eine Ahnung davon, welchre Reichthum kräftigen, erfreulichen Lebens in den Vorrathskammern der Wissenschaft aufgespeichert liegt. Zwar sind manche treffliche Werke erschienen, welche sich zur Aufgabe gemacht haben, diese Schätze mehr zum Gemeingut zu machen, doch halten auch diese fast ohne Ausnahme sich zu sehr auf rein wissenschaftlichem Gebiete und sind nur den Gelehrten zugänglich. Neben solcher historischen Betrachtung der Denkmäler der Vorzeit ist aber eine andere denkbar, die ergänzend zu jener hinan tritt und vollendet, was der blossen Wissenschaft zu leisten in diesem Punkte nicht möglich wird: Wir meinen eine mehr ästhetische Behandlungsweise, welche die abstracten Resultate jener wieder in anschauliche Formen kleidet und sie so Jedem, der auch ohne die besondere Wissenschaft überhaupt nur gewecktes Gefühl und gebildetes Verständniss besitzt, zu Genusse bringt. Es ist mit den Denkmälern der alten Kunst nicht anders, als mit denen der Sprache und Schrift. Wie nur der Eingeweihte, der aus Erlernung derselben einen Gegenstand seines Studiums gemacht, im Stande ist, sie zu lesen und zu verstehen, der Laie jedoch nur durch Erklärung und Uebersetzung zu ihrem lebenden Borne gelangt, so bedürfen auch die aus einer fremdgewordenen Gefühls- und Anschauungsweise und namentlich unter längst überwundenen Bedingungen der technischen Kunstübung entstandenen Denkmäler der Malerei, Bildhauerei u. s. w. gewissermassen einer Uebersetzung in die Sprache der Jetztzeit, um Allen vergegenwärtigt zu werden. Zwar wollen wir durchaus nicht jener Modernisirung alter Kunstwerke das Wort reden, die überwunden zu haben mit eine That der neuesten Wissenschaft ist; wir wissen aus Erfahrung nur zu gut, was jene dadurch werden oder vielmehr aufhören zu sein. — Aber wir sind der Meinung, dass es doch eine Weise gibt, die Schätze der Vorzeit ohne Verkehrung ihres wahren Wesens von einer Seite her zur Anschauung zu bringen, die sie für Alle verständlich und inhaltreich macht.

Was die reinen Kunstwerke betrifft, so bedürfte es dazu, mit Beobachtung aller historischen Treue, nur einer gut zusammen gestellten Auswahl von solchen Darstellungen, bei denen ein allgemein menschliches Interesse vorherrscht, woran es auch im Mittelalter nicht fehlt. Bei mehr historischen Denkmälern müsste es einer verständigen Behandlung nicht weniger gelingen, durch unmerkliche Ergänzung in einem oder anderem Stücke, durch leises Hervorheben dieses oder jenes Merkmales, den jedesmaligen charakteristischen Lebensmoment darzulegen und den sonst unverstandenen Zeugen vergangener Zeiten in vernehmbarer Sprache ihre Geheimnisse abzulocken. — Das wird die höhere Aufgabe unseres Unternehmens sein. Um jedoch zunächst an einen mehr praktischen Zweck anzuknüpfen, werden wir vorzugsweise die Bedürfnisse der Künstler in's Auge fassen. — Wie viel Zeit und Mühe verlieren nicht diese schon, um durch das gebräuchliche Pausen über oft ganz unzulänglichen Vorbildern zu einem Vorrathe von Kostümen zu gelangen! — Doch denken wir mehr als ein blosses Kostümbuch zu geben, oder dieses, indem wir das vollständige äussere Aussehen einer Zeit darunter begreifen. Einen bestimmten Theil unseres Werkes werden wir allerdings der Kleidung, Bewaffnung u. s. w. und deren geschichtlicher Entwicklung widmen; darin aber auch jede Aeusserung des geistigen Bewusstseins einer Zeit, insofern sie sich in bildlichen Darstellungen ein Denkmal gesetzt hat, wie Scenen aus dem friedlichen und kriegerischen, religiösen und bürgerlichen, öffentlichen und privaten Leben, historische Begebenheiten und Personen, Architecturen und Kunstwerke anderer Gattung aufnehmen. Alle diese verschiedenen Gegenstände sollen aber unter dem einen Gesichtspunkte zusammentreten, dass sie einmal als Material den Bedürfnissen der Künstler dienen, dann aber auch als selbstständige Werke dem Geschmacke des gebildeten Kunstfreundes genugthun.

Um zu gleicher Zeit möglichst Vielen Vieles zu bieten, werden wir in Hinsicht auf Zeit und Stoff, unter der angedeuteten Rücksicht, uns freie Wahl gewähren. Doch werden die Blätter sammt dem Texte frei und einzeln erscheinen, damit sie später nach Zeit oder Materie beliebig geordnet werden können. Ein nachträglich erscheinendes Register wird dazu die nöthigen Fingerweise geben.

Die Kunst- und Alterthums-Denkmäler Nürnbergs und anderer Städte, mit deren Gelehrten und Künstlern wir in Verbindung getreten, namentlich aber die Sammlungen des germanischen Museums bieten uns hinreichenden Stoff, das Unternehmen in möglichster Vollständigkeit zur Ausführung zu bringen, wie der Name der Verlagshandlung, welche dasselbe trotz der Ungunst der Zeiten in die Hand genommen, für eine nachdrückliche und würdige Durchführung Bürgschaft leistet.

NÜRNBERG, im Januar 1855.

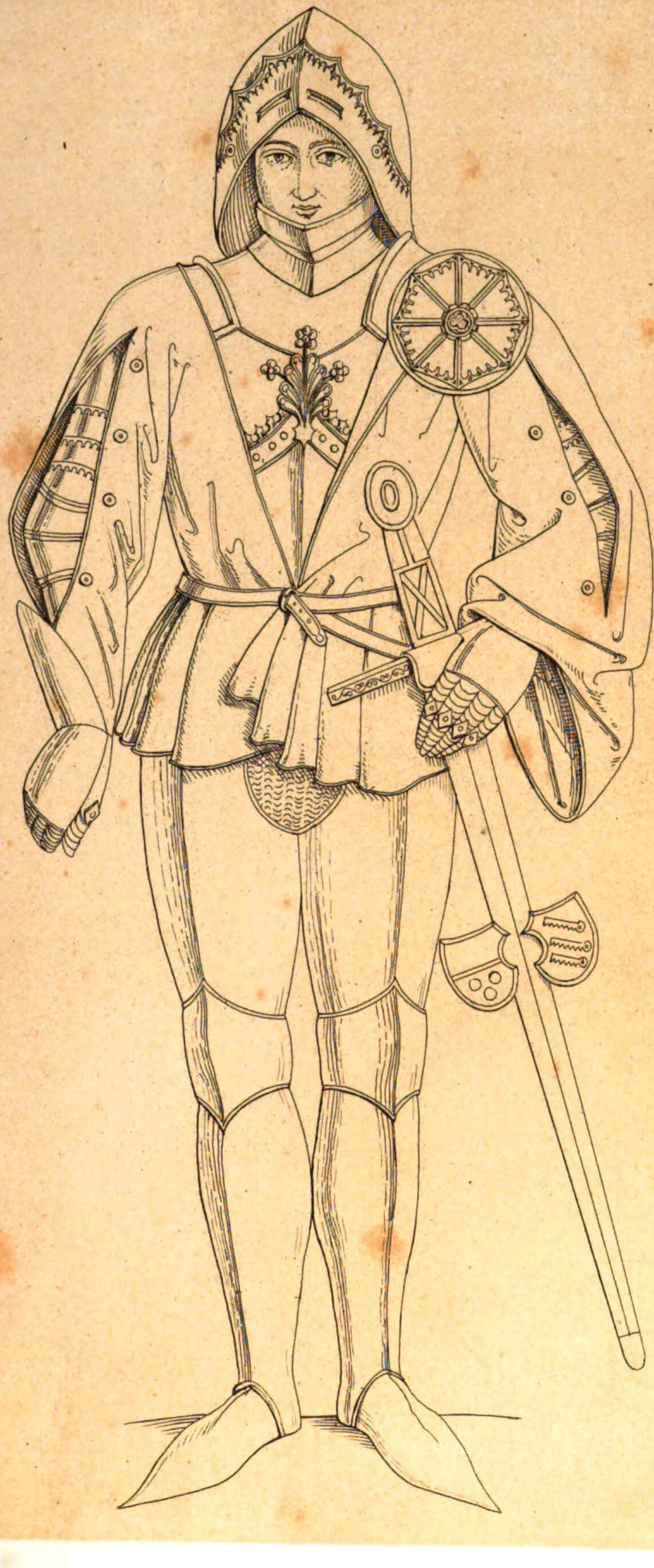
Dr. A. von Eye.

Grabbild aus Kloster Lorch.

Beistehender Grabstein ist ohne Inschrift; der Name des Verstorbenen, zu dessen Andenken derselbe errichtet, also nur aus den beiden an der Schneide des Schwertes angebrachten Wappen zu errathen. Das heraldisch rechts befindliche mit den drei Kugeln im untern Felde des getheilten Schildes gehört der alten Schwäbischen Familie der Freiherrn von *Freyberg* an, welche das Erbkämmereramt im Stifte Augsburg und in der Probstei Ellwangen besass; das links stehende ist das der *Späten*, auch *Spetten* und *Speth* geschrieben, welche ebenfalls zum ältesten Schwäbischen Adel gehörten und mit dem Erbtruchsessamt in Würtemberg beliehen waren. Wahrscheinlich gehörte der Verstorbene zu den Freybergs und das Spätische Wappen bezieht sich auf ein weibliches Mitglied der Familie.

Grösser noch als das geschichtliche Interesse dieses Steines ist das, welches er in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht bietet. Wir haben in demselben ein Denkmal aus der besten Zeit der Deutschen Plastik, als die Kunst zwar noch als Handwerk galt, doch frei war von dem handwerksmässigen Treiben, welches mit dem 16. Jahrhundert sich mehr und mehr bemerklich macht. Ein Bild von so einfacher, reiner Schönheit, wie dieses, hat die spätere Zeit kaum mehr aufzuweisen. Andererseits haben wir hier einen interessanten Beleg für die ritterliche Tracht, wie sie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebräuchlich war. Auf dem Haupte bemerken wir die Sturmhaube, auch Kesselhaube, Salade, genannt, welche im Kampfe und beim Turniere bis auf die das Kinn und den Hals bedeckende Barthaube herabgezogen wurde, indem durch zwei vorn angebrachte Schlitze die Augen Licht erhielten. Den übrigen Körper bedeckt der Plattenharnisch, wie er mit dem Fortgange des Jahrhunderts allmälig das sonst gebrauchte gepresste Leder verdrängte und die Glieder in Eisen hüllte. Eigenthümlich ist das kurze Wamms mit weiten, aufgeschlitzten Aermeln, welches hier über dem Harnisch getragen ist. Der runde, verzierte Achselschild, der sonst grösser und, oft in Verbindung mit der Barthaube, bestimmt ist, vor Schulter, Brust und Hals den Lanzenstoss abzupariren, dient hier mehr als Zierrath. Das Schwert gehört den immer schwerer werdenden Angriffswaffen an, wie um diese Zeit die sich ebenfalls verstärkenden Schutzwaffen sie hervorriefen, die ihrerseits wieder durch jene bedingt wurden.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

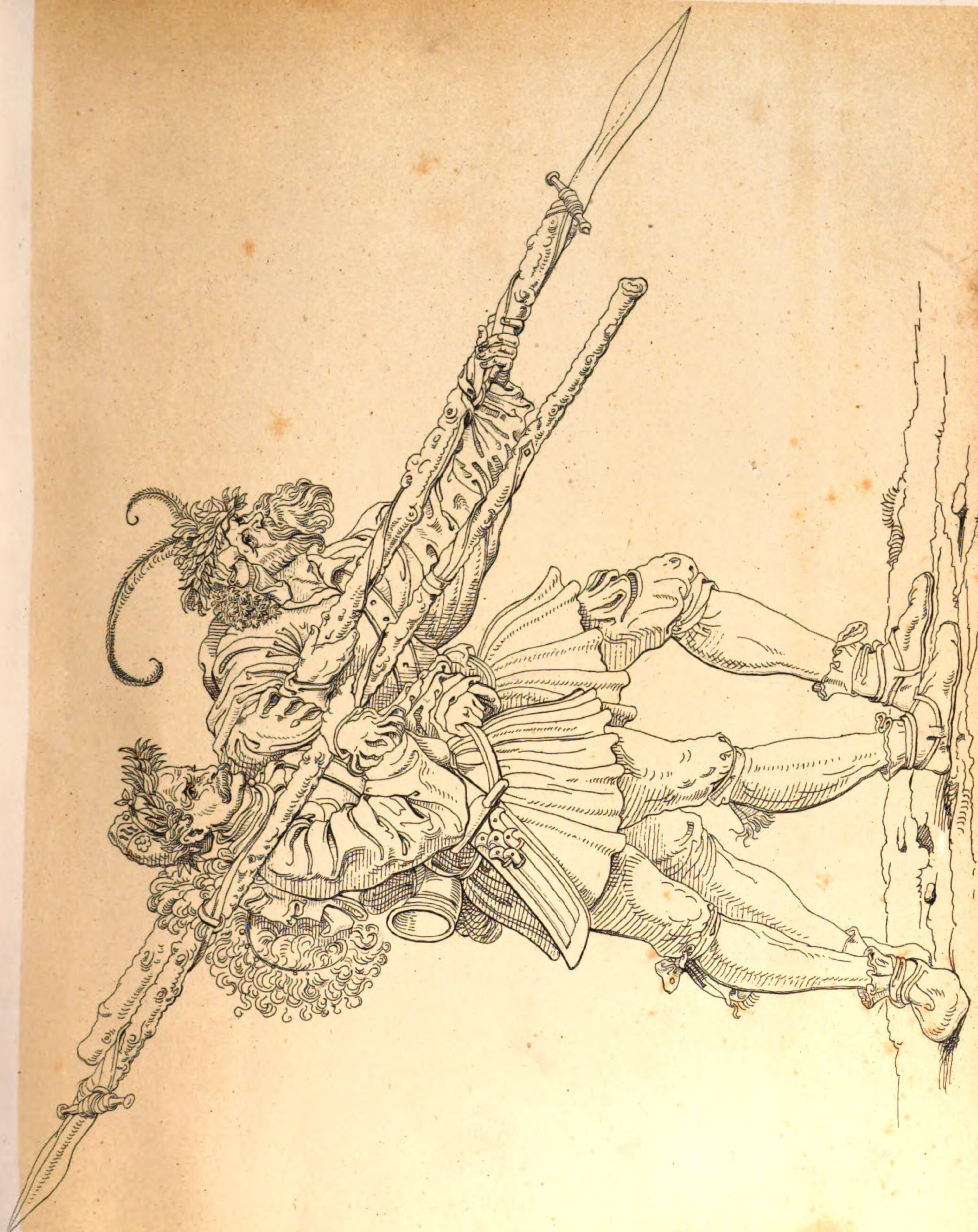


Zwei Bärenjäger

aus der Zeit Kaiser Maximilian's I.

1500 — 1520.

Nicht ganz richtig ist es, was wir gewöhnlich in den Geschichtsbüchern lesen, dass in Kaiser Maximilian das alte Ritterthum wie an einem Spätsommertage wieder aufgeblüht sei; vielmehr nahm in ihm der damals in deutschen Landen mächtig aufstrebende Geist die Gestalt einer vorherrschenden Phantasie an, die allerdings von einem edlen, ächt ritterlichen Gemüthe getragen wurde. Weil ihr aber zur Verarbeitung der Stoff der erst später alle Geister in Bewegung setzenden Reformation fehlte, liebte sie es unter Anderm auch in die Vergangenheit zurückzugehen und dort sich Beschäftigung zu suchen. Es war des Kaisers Liebhaberei, mit mancher alten Ueberlieferung, besonders soweit sie Beschäftigung und Vergnügung der höheren Stände betraf, namentlich in Bezug auf Bewaffnung und Waffenführung, allerlei Veränderungen und, oft nur vermeintliche, Verbesserungen vorzunehmen. Auch Andere benutzten die schwache Seite des Monarchen, machten unausführbare Erfindungen und zeichneten ganze Bücher voll phantastischer Kriegswerkzeuge, die sie dem Kaiser zuschickten und sich wahrscheinlich reichlich bezahlen liessen. Auch die verschiedenen Jagdarten suchte der Kaiser auszubilden und that sich darauf nicht wenig zu Gute. In dem nach seinen eigenen Angaben von *Hans Burgkmair* gezeichneten Triumphzuge, dem die nebenstehenden Figuren entnommen sind, führt jedesmal der Anführer der verschiedenen Abtheilungen der Gems-, Wildschweins- und Bärenjäger eine Tafel, auf der in Versen die Verdienste des Kaisers um die Jagdart gepriesen werden. Ob die Verbesserungen in Bezug auf die Bärenjagd sich nur auf die Art und Weise, diese gefährliche Jagd zu üben, oder auch auf die Bewaffnung und Bekleidung der Jäger erstreckte, ist aus dem den Abbildungen beigegebenen, vom Kaiser selbst verfassten Texte nicht abzunehmen. Die hierher gehörige Stelle lautet nur kurz: „*Darnach sollen zu fues geen nebenainander fünf pern Jeger, die sollen beklaidt sein mit kurzen Röcklein, zu Inen gegürt, vnd an Inen haben Waydmesser, vnd Jegelicher ain Pernspiess.*“ Der vordere Jäger trägt ausserdem ein mächtiges Jagdhorn auf dem Rücken und ein Bündel Stricke, die ohne Zweifel gebraucht wurden, um den erlegten Bären damit aufzubinden. Einen ähnlichen Zweck mochte der breite lederne Riemen haben, der um den Bärenspiess gewunden ist und vorn eine Querstange daran befestigt. Der Schaft des Spiesses ist rauh, um das Gleiten in der Hand zu verhindern; später erscheint er geglättet und mit messingenen Buckelnägeln besetzt. Der vordere Jäger hat das Haar nur mit der Haube bedeckt, welche im 16. Jahrhundert auch von Männern getragen wurde; sein Barett hängt auf dem Rücken. Die Kränze (Lobkränzel), welche beide tragen, gehören nicht zum eigentliohen Jagdcostüm, sondern sie sind nur als Glieder des kaiserlichen Triumphzuges damit geschmückt.



Zwei schlafende Kriegsknechte.

Nach Albrecht Dürer.

Die Gruppe dieser beiden kraftvollen Gestalten ist einer Auferstehung Christi, dem 12. Blatte aus der grossen Holzschnittpassion des genannten Meisters entnommen, wo sie im Vordergrunde als Wächter vor dem versiegelten Grabe schlafen. Was ihr Kostüm betrifft, so sind sie freilich nicht als historisch treue Muster jener Zeit aufzuführen, doch athmen — wir möchten hier sagen, schnarchen sie so getreu den Charakter der Kriegsleute jener Zeit, dass wir keinen Anstand genommen haben, sie unter obigem Titel in unser Werk aufzunehmen. — Der Künstler beabsichtigte, in diesen beiden Figuren ein Paar morgenländische Krieger darzustellen; da ihm aber die Kenntniss des historisch wahren Kostüms abging, welches er gebraucht hätte, half er sich so gut wie möglich mit eigenen Erfindungen, früheren Erinnerungen und treuen Nachbildungen aus seiner Zeit. Schwerlich mögen gemeine Krieger vom Anfang des 16. Jahrhunderts, welchem diese Darstellung angehört, so vollständige Panzerhemde getragen haben, wie wir hier abgebildet finden. Der Plattenharnisch auf der Brust des rechts schlafenden Wächters dürfte als reine Erfindung zu betrachten sein; der Bogen im Arme des links ruhenden ist ebenfalls unhistorisch. Ein Schnurbart mit sonst glatt geschorenen Wangen und Kinn kommt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch selten vor. Dahin gehört aber ganz der mit Bärenfell besetzte Köcher, welcher mit holzbefiederten Pfeilen gefüllt ist, wie sie damals auf den Armbrüsten gebraucht wurden. Den gemeinen Mann jener Zeit bezeichnen auch die Schuhe des Einen und die Stiefeln des Anderen; beide waren aus starkem Leder roh zusammengefügt; letztere hatten von der kleinen Zehe an einen Schlitz, welcher unter dem Enkelknochen durch eine Schnalle geschlossen wurde. Zwischen Beiden bemerken wir das kurze, breite Schwert, wie es noch in späterer Zeit von den Landsknechten getragen wurde.



Frauentracht

vom

Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Nebenstehende Figur ist dem rechten Seitenflügel eines in der Pinakothek zu München befindlichen Altargemäldes entnommen, das dem Meister *Konrad Fyoll* aus Frankfurt a. M., der etwa vom Jahre 1460—76 arbeitete, zugeschrieben wird. Wir erkennen darin ohne Zweifel ein Portrait und zwar die Stifterin des Altares, die auf dem Originalgemälde zu Seiten der heil. Katharina, ihrer Patronin, knieend dargestellt ist. Wir haben jedoch, um das ganze Costüm besser hervortreten zu lassen, dieselbe erhoben dargestellt, doch mit treuster Beibehaltung aller Formen. Der obere Theil ist ganz unverändert; am untern nur sind die Falten etwas länger gezogen, wie sie etwa fallen würden, wenn die Knieende in Wirklichkeit sich erhöbe. Uebrigens erklärt die Tracht sich leicht aus sich selbst. Ein einfaches weisses Kopftuch, welches über der enganliegenden Haube, die das Haar birgt, befestigt ist, verleiht dem auf der Gränze jugendlicher Blüthe stehenden Antlitze eine Einfassung, die so wenig eine Unwahrheit hinzufügt, wie sie etwas Wahres wegnimmt. Der tiefe Ausschnitt des aus steiferem, unbequemen Stoffe bestehenden Kleides, der die freie Bewegung des Athmens hemmen würde, ist durch einen leichteren Brustlatz von weisser Spitze und schwarzem Sammet ausgefüllt. Das reich mit Pelz gefütterte Obergewand, das zum Zwecke freierer Bewegung an beiden Seiten bis zur Höhe der Schenkel aufgeschlitzt ist, bezeichnet die Frau höheren Standes; hier, wie aus dem gegenüberstehenden Seitenflügel des Altares, auf welchem der Stifter desselben abgebildet ist, wahrscheinlich wird, die Gattin eines städtischen Rathsherrn oder reichen Bürgers und Patriziers. — Die hier abgebildete Tracht steht eben auf dem Punkte der Entwicklung, wo die einfache, fast zu schlichte Tracht der früheren Jahrhunderte in die reichen, vielsagenden Formen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überging, jener Zeit, in der überhaupt das deutsche Leben in materieller wie geistiger Hinsicht zu einer bis dahin kaum gekannten Blüthe sich entfaltete.



Die Helme in ihrer frühesten Entwicklung.

Schon vor den Zeiten Karls des Grossen werden Helme bei deutschen Völkern nicht selten erwähnt, doch haben wir dabei, insofern von metallenen Kopfbedeckungen die Rede ist, gewiss nur an wirklich römische oder Nachahmungen von solchen zu denken. Eine selbständige Entwickelung scheint dieser wichtige Theil der Bewaffnung erst nach dieser Zeit genommen zu haben, wo auch in den Denkmälern der Kunst die Erinnerungen aus dem Alterthum zu schwinden beginnen. Der eigentlich germanische Helm leitet, wie die sparsamen Denkmäler des 10. und 11. Jahrhunderts doch zur Genüge darthun, seinen Ursprung von der gewöhnlichen Kopfbedeckung ab, die auch im Frieden getragen wurde. Wir finden als solche zur Zeit der Ottonen eine runde Mütze mit einer nach vorn gebogenen Spitze, der alten phrygischen nicht unähnlich (Fig. 1). Der Stoff, woraus diese bestand, richtete sich sicher nach dem Unterschiede der Stände; doch wurde sie ohne Veränderung ihres Grundstoffes, nur mit Hinzufügung von Zierrathen oder Befestigungsmitteln auch zu andern Zwecken verwandt. Mit einem goldenen Reif umgeben und mit Edelsteinen besetzt gab sie eine Krone; mit einem Eisenbeschlage versehen diente sie als Helm. Dieser Beschlag bestand ebenfalls aus einem Reif von verschiedener Breite, der manchmal über der Stirn sich etwas herabsenkte (Fig. 2), auch eine eiserne Stange über die ganze Nase hinabschickte (Fig. 3). Mit solchem Helme erscheinen noch die Herzoge *Leopold der Heilige* und *Heinrich Jasomirgott von Oestreich* auf ihren Siegeln im 12. Jahrhundert. Früh aber findet sich neben der spitzen auch eine runde Mütze, die noch leichter mit eisernen Beschlägen zu belegen war (Fig. 4 und 5). Doch musste man bei der Fortbildung der übrigen Waffen bald genug darauf hingewiesen werden, dass eine aus weichen Stoffen bestehende, wenn auch mit hartem Beschlage versehene Mütze nicht hinreichenden Schutz verleihe. Man fertigte deshalb den Helm ganz aus Eisen und zwar, indem man eine Eisenplatte zunächst analog der spitzen Mütze kegelförmig, dann in Weise der runden cylinderförmig zusammenbog und sie zu grösserer Festigkeit noch mit dem Stirneisen und der Nasenstange besezte (Fig. 6 und 7). Diese Art von Helmen dauerte bis in's 13. Jahrhundert. Zum Schutze von Nacken und Hals liess man schon bald von der Bedeckung des Kopfes ein Kettengeflecht, die sogenannte Halsbrünne, herabhangen, das bis auf die Schulter reichte und oft einen Theil des Gesichtes mit bedeckte. — Nach englischen Denkmälern aus dem 12. Jahrhundert (Fig. 8 und 9) scheint man statt des Eisenbeschlages auch eine Art Wattirung angewandt zu haben, vielleicht dicken, filzartigen Wollenstoff, oder wahrscheinlicher das oft vorkommende gesottene und gepresste Leder, mit dem man auch das Gesicht umgab. Mit dem Ende des 13. Jahrhunderts lieferte die mehr und mehr sich ausbildende Waffenschmiedekunst Helme, wie Fig. 10 — 12 sie aufweisen. Wir haben statt der blos gebogenen und genieteten Platten getriebene und kunstvoller geformte Arbeit in mancherlei Gestaltung. Auch die Weise, die Halsbrünne zu befestigen, ward mehr ausgebildet. Um den hintern Rand des Helmes war eine Reihe von Oehren angebracht, welche in die Oeffnungen einer Schiene passten, die sich ebenfalls von hinten um den Helm legte. Zwischen beiden ward das am obern Rande mit Löchern versehene Kettengeflecht gelegt und dann eine Stange durch die hervortretenden Oehre gesteckt, welche das Ganze zusammenhielt (Fig. 10).


1
3
6
2
4
5
7
8
9
10
11
12

Die Helme in ihrer frühesten Entwicklung.

(Fortsetzung.)

Die Nasenschiene schwindet mit dem 12. Jahrhundert, doch findet sich bald eine andere Art, das Gesicht zu schützen. Man verlängerte entweder das Kettengeflecht unter dem Kinne so, dass man nach Bedürfniss die Verlängerung konnte herabhängen lassen oder über das Gesicht heraufziehen (Fig. 13). Um dieselbe zu befestigen, war an deren Ende ein Oehr angebracht, welches in einen Knopf auf der Vorderseite des Helmes passte. Oder man brachte bereits eine Art von Visir an, eine auf der Stirn des Helmes höher oder niedriger befestigte Platte mit Augenlöchern (Fig. 14), die man nach Belieben in die Höhe schlagen oder herablassen konnte. — Fig. 13 ist nach dem Grabmale des *Albrecht von Hohenlohe*, † 1338, im Kloster Schönthal; Fig. 14 nach dem des *Burkhard von Seckendorf*, † 1315, in Gunzenhausen gezeichnet.

Doch blieb auch diese Bedeckung des Gesichtes nur ausreichend für die wirkliche Schlacht, wo es der Vortheil des Kämpfenden erheischte, die Augen möglichst frei zu behalten, und er durch behende Bewegung dem Angriffe seines Gegners entgehen konnte. Anders aber verhielt es sich im Turnier, wo es weniger ehrenwerth war, dem Stosse und Streiche des Angreifenden zu entweichen, als demselben zu widerstehen. Es musste eine Wehr erfunden werden, die stark genug war, einem unparirten Schwertstreiche oder wohlgezielten Lanzenstosse das Gegengewicht zu halten und zwar vorzugsweise im Gesichte, welches am meisten ausgesetzt war. Man kam so zum Turnierhelm, den wir in seiner einfachsten Gestalt unter Fig. 15 und 16 sehen. Er war in seiner anfänglichen Form einem umgekehrten Topfe nicht unähnlich, der das ganze Haupt bis auf die Schultern herab barg und nur für die Augen ein Paar enge Schlitze hatte. Er wurde über dem ursprünglichen Helme und der Halsbrünne getragen, welcher erstere deshalb auch wohl zu einer blossen Kopfplatte sich vereinfachte oder ganz dem Kettengeflechte wich, welches in dem Falle auch den Kopf bedeckte. Man erfand Vorrichtungen, um dem Turnierhelm noch mehr Festigkeit zu geben, ihn mit dem Brustpanzer zu verbinden, an welchen er durch Ketten angeschlossen wurde. Zu diesem Zwecke befinden sich die kleinen, kreuzförmigen Oeffnungen im untern Rande des Helmes. — Schon im 12. Jahrhundert kommt der Turnierhelm vor; im 14. steht er in seiner höchsten Blüthe. Da liess man kostbare Helmdecken herabflattern und besteckte ihn mit den Wappenzeichen als Zierrath. Fig. 17, welche einen solchen Helm darstellt, ist dem prachtvollen Grabdenkmale des *Rudolph von Sachsenhausen* im Dome zu Frankfurt a. M., vom Jahre 1370, entnommen. Diese Helmzierden, welche anfänglich aus starkem, gepressten Leder, dann aus getriebenem Metallblech bestanden, bildeten sich weiter aus zu dem geräuschigen Helmschmucke des 15. und 16. Jahrhunderts. Wir werden diesen so wie die Helme selbst bis zum 17. Jahrhundert in den nächsten Lieferungen besprechen; in der Folge aber, was wir hier in allgemeinen Zügen angedeutet, an besonderen Beispielen näher erläutern.

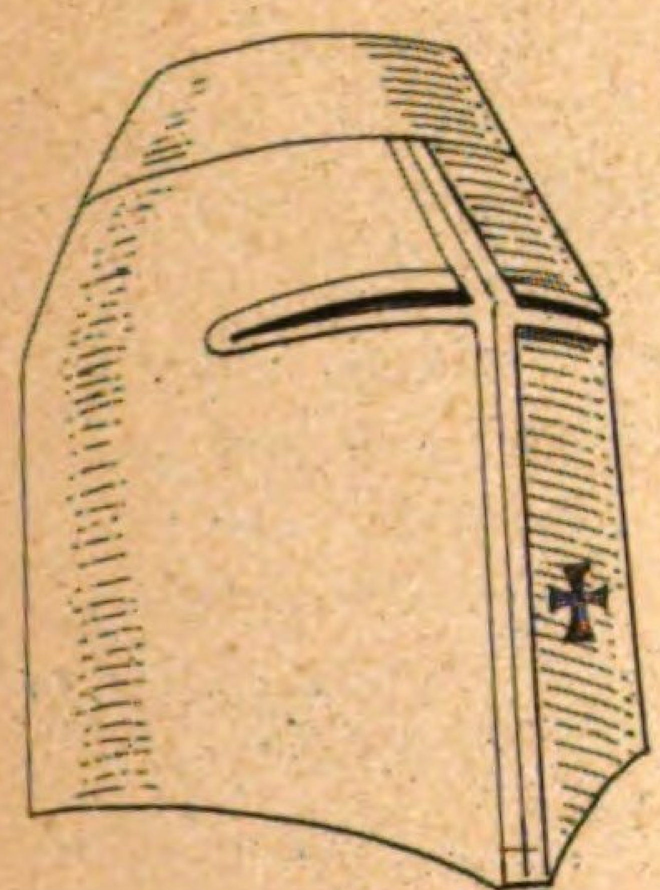
13



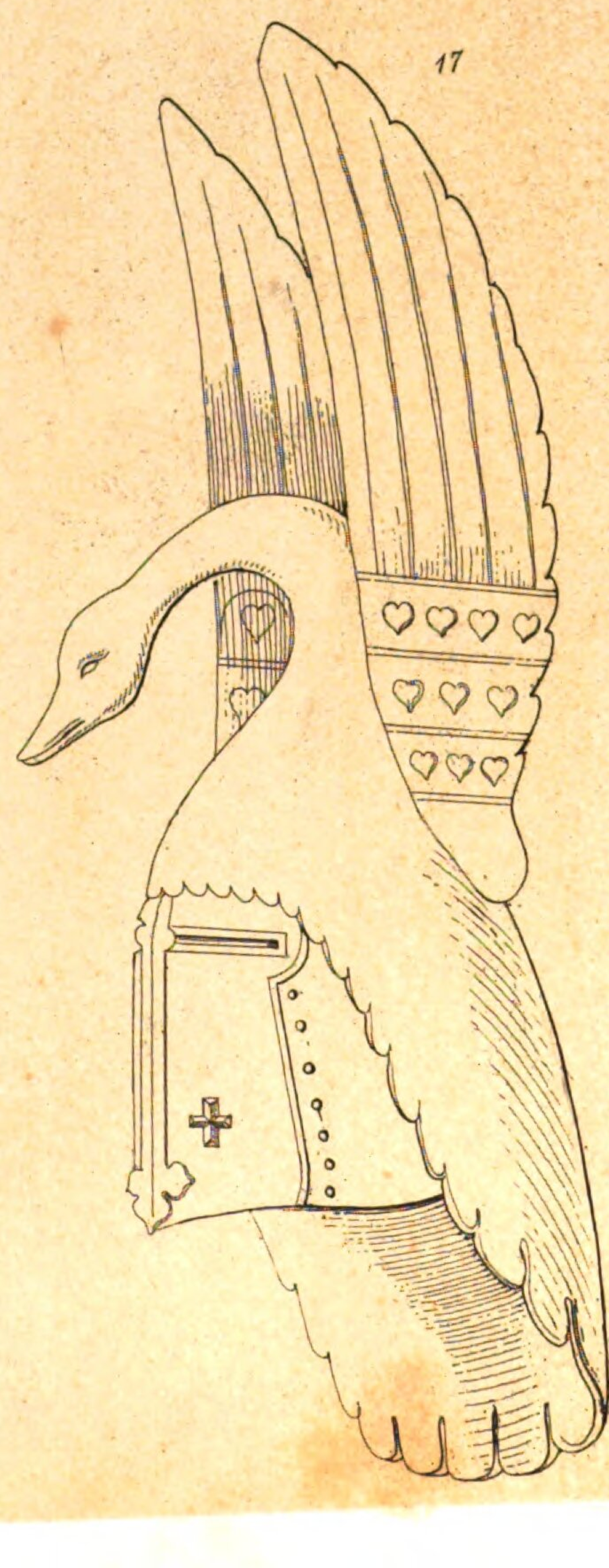
14



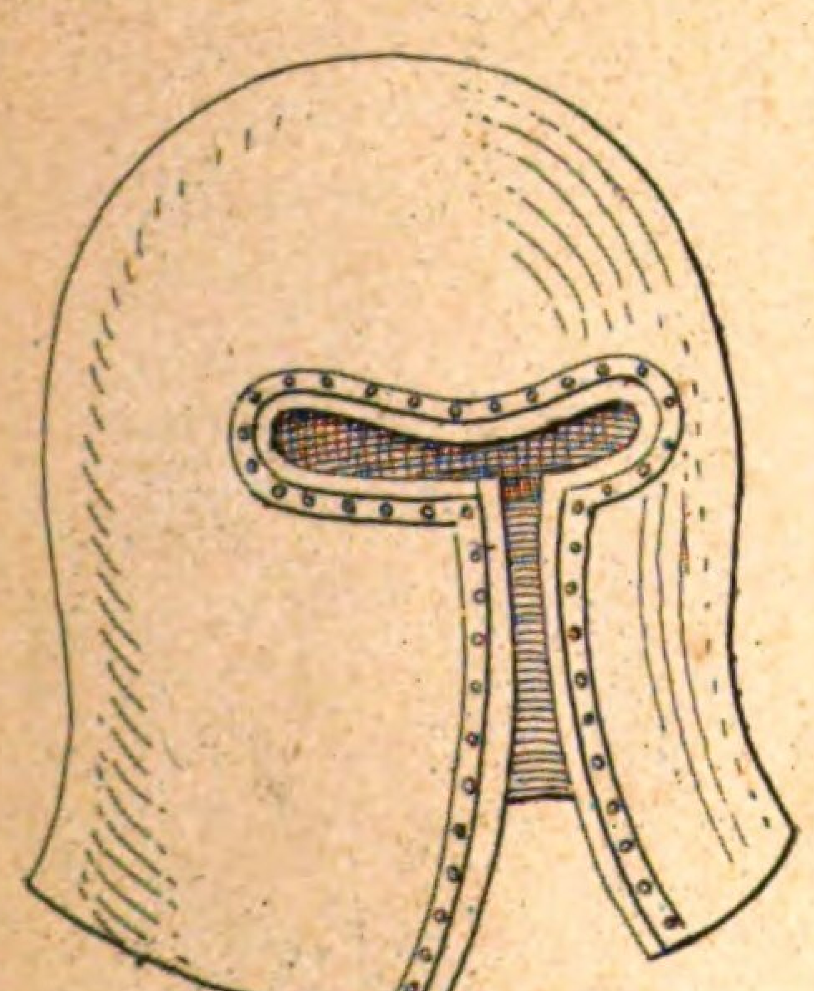
15



17



16



Porträt des Octavio Piccolomini von Aragona.

Die Folgen des dreissigjährigen Krieges und seines Friedenschlusses lasten in ihrer Gesammtwirkung noch heute so fühlbar auf uns, dass es am Ende wenig uns kümmert, welche Personen bei Abfassung jener verhängnissvollen Tractate zugegen waren. Dennoch müssen wir die Sammlung von Porträts der bei Abschluss des Westphälischen Friedens zu Osnabrück und Münster thätigen Gesandten, welche nach Gemälden von *Anselm van Hulle* von verschiedenen der besten Künstler damaliger Zeit gestochen und unter dem Titel: „pacis antisignani“ etc. zu einem Werke vereinigt wurden, welchem auch unser Bildniss des *Octavio Piccolomini* entnommen ist, zu den interessantesten Denkmälern jener Zeit rechnen. Wir haben in diesen vorzüglichen Kupferstichen nicht allein die Abbildungen von blossen Privatpersonen, sondern auch wahre Characterphysiognomien jener Zeit und der einzelnen Völker, welche in dem grossen Weltdrama eine Rolle spielten. Wir sind dadurch ermächtigt, das Ereigniss auch von seiner psychologischen und sittlichen Seite in's Auge zu fassen und der Geschichte selbst die Frage vorzulegen, warum sie ihre Entwicklung zu einem so furchtbar tragischen Auftritte forttrieb, und wenn dieser erfolgen musste, warum sie seine Schwere gerade dem Deutschen Volke auferlegte. Aus dem genannten Buche erkennen wir, dass jenes damals als das einzige erscheint, welches solch ein Schicksal zu ertragen und sich von demselben zu einem bestimmten Ziele führen zu lassen im Stande war. Jedes andere Volk würde die Geschichte durch solchen Angriff nur für ewig vom Schauplatze verdrängt haben; aber allein aus den Deutschen Gesichtern, die sonst an Kraft und Strenge den übrigen nichts nachgeben, leuchtet der Geist, der in solch einer Höllenfahrt zur Auferstehung umzuwenden befähigt war.

Piccolomini's Bildniss offenbart nicht vorzugsweise *diesen* Geist — wie er ja überhaupt nicht eigentlich zu den Deutschen zählte und mehr zu der verneinenden Partei des ganzen Schauspiels sich bekannte. Sein Gesicht hat trotz seiner Fülle mehr die strengen Züge, welche recht eigentlich charakteristisch für die Zeit des dreissigjährigen Krieges sind und zeigen, auf welchem Boden der Geist dieser Geschichte sich bewegte. Wir werden in den nächsten Lieferungen characteristische Physiognomien der Spanier, Franzosen, Schweden, Holländer u. s. w. in aufsteigender Reihe bis zu den Deutschen bringen. —

Octavio Piccolomini von Aragona, Herzog von *Amalfi*, Reichsgraf u. s. w. ward 1599 als Sohn des Silvio P. geboren. Er trat früh in Kriegsdienste und kam mit dem Regimente, welches der Grossherzog von Florenz dem Kaiser Ferdinand II. wider die Böhmen zu Hülfe schickte, nach Deutschland. Fortan focht er in der kaiserlichen Armee gegen die Schweden bei Lützen, Nördlingen und in Franken, gegen die Franzosen bei Namur, in den Niederlanden, der Oberpfalz u. s. w. Gegen Ende des Krieges ward er zum Feldmarschall und nach dem Frieden, bei dessen Vollziehung er als kaiserlicher Bevollmächtigter zugegen war, für seine tüchtig und treu geleisteten Dienste in Kriegs- und Staatsangelegenheiten, zum Reichsfürsten erhoben, als solcher jedoch erst 1654 auf dem Reichstage eingeführt. Im Jahre 1651 hatte er sich mit einer Tochter des Herzogs Julius Heinrich von Sachsen-Lauenburg vermählt; starb jedoch kinderlos bereits am 10. August 1656.

Das beigefügte Portrait ist nach einem Kupferstich des *Corn. Galle* in der genannten Sammlung.

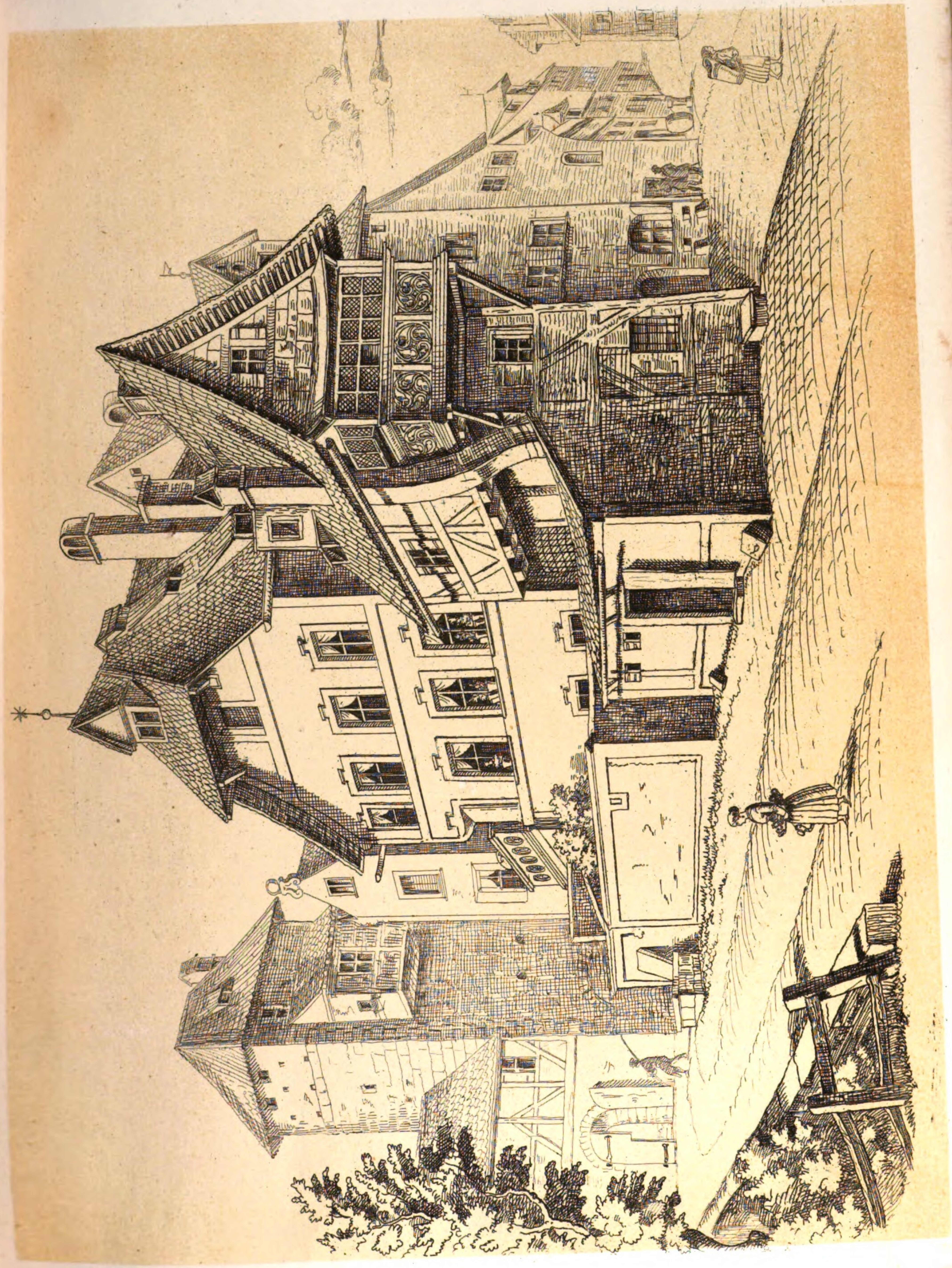

Willibald Maurer.

Altes Fachhaus

vom Geyersberge zu Nürnberg.

Man würde sehr irren, wollte man in der mittelalterlichen bürgerlichen Baukunst ausschliesslich jene steinernen, hoch- und spitzgiebligen Häuser mit ihren Treppensimsen, Fialen, Erkerthürmchen, Mauerzinnen, Spitzbogenfestern u. s. w. voraussetzen, welche wir noch als Denkmäler jener Zeit in unsern Städten bewundern. Das waren damals die Paläste und Wohnungen der Patrizier und reichen Handelsherren, von denen das gewöhnliche Bürgershaus sich mehr unterschied, als dies gegenwärtig der Fall ist, wo selten in den Städten der kleinere Mann ein eigenes Haus für sich hat, ein grösseres Gebäude gewöhnlich mehrere kleine Familien umschliesst und das Aeussere der Wohnung selten den im Innern herrschenden Verhältnissen entspricht, die beide von einander unabhängig sind. Jene reicheren Häuser haben nur häufiger sich erhalten, weil sie überhaupt einer längeren Dauer fähig waren, die kleineren Bürgerwohnungen aber längst anderen aus späteren Zeiten haben weichen müssen. Die Bauart der letzteren bestand, wie wir in manchen Beispielen vom 15. und 16. Jahrhundert noch vor Augen haben, aus einem Fachwerk mit niedrigen, nach obenhin stufenweise sich erweiternden Stockwerken, welche über einem ummauerten Erdgeschosse sich erhoben und mit steil ansteigendem Dache, welches Raum für reiche Wintervorräthe barg, bedeckt waren. Die Balken im Fachwerk blieben sichtbar und wurden durch Anstrich noch mehr hervorgehoben. Ihre Lage gegen einander brachte in Form von allerlei mathematischen Figuren eine Verzierung des Hauses hervor. Was in den niedrigen Stockwerken die Fenster an Höhe verloren, wurde wo möglich durch die Breite ersetzt. Vor den Haupträumen gruppirten sie sich in eine Masse zusammen; die Nebenkammern blieben spärlich erleuchtet. Das Erdgeschoss diente in den innerhalb der Stadtmauern engzusammengerückten Häusern, denen der Hofraum fehlte, meistentheils als solcher, enthielt die Holzniederlage, etwaige Stallung u. s. w. Die Wohnung der Familie befand sich in den Stockwerken.

Der malerische Reiz, welchen diese Häuser auf den Anblick ausüben, besteht im Gegensatze zu unsern Wohnungen, welche mehr nach einem bestimmten Schema gebaut werden und häufig schon fertig dastehen, ehe ein Bewohner dazu sich gemeldet hat, hauptsächlich darin, dass sie so ganz den besondern Bedürfnissen und Zwecken der darin hausenden Familie angepasst sind und dieses auch im Aeussern ausdrücken. Solche Häuser sind selten aus *einem* Gusse entstanden; meistens aus mehreren Stücken und oft zu verschiedenen Zeiten zusammengesetzt, wie eben Noth oder Gefallen es bedingte. Man erräth, ohne das Innere zu betreten, nicht schwer, wo das Wohnzimmer oder die Schlafkammer, die Küche oder die Hauskapelle sich befinden. Das Aeussere erzählt von Geheimnissen des Innern, die, wenn sie auch nicht immer Thatsächliches treffen, doch der Phantasie reichsten Stoff bieten. — Leider verschwinden diese alten Häuser mehr und mehr; das hier abgebildete ist bereits im Jahre 1839 abgebrochen, aber sein Aussehen durch eine Handzeichnung im germanischen Museum erhalten worden.



Grabbilder des Johann von Holzhausen und seiner Gemahlin Gudela.

Aus dem 14. Jahrhundert.

Der Grabstein, dem nachstehende Figuren entnommen sind, befand sich früher in der St. Michaelskapelle zu Frankfurt a. M., jetzt im Dome daselbst, da jene ihrer kirchlichen Bestimmung entzogen und endlich ganz abgebrochen wurde. Die beiden Figuren befinden sich unter reichverzierter gothischer Architektur, jede das ihr zugehörige Wappen zu Häupten tragend; der Mann, wie das auf Grabsteinen gewöhnlich vorkommt, auf einem Löwen, dem Sinnbilde der Stärke, stehend, die Frau auf einem Hunde, dem Symbole der Treue. Der Grabstein ist bemalt, zwar, wie wir ihn gegenwärtig sehen, mit Uebermalung, doch ist kein Grund vorhanden, dieselbe mit der ursprünglichen Malerei nicht für übereinstimmend zu halten. Die Farbe des Mantels ist bei Mann und Frau ein blasses Violett, die des Futters blaugrau. Die Untergewänder sind bei beiden hellblau; die Schuhe schwarz. Der Mann trägt rothe Beinkleider, von gleicher Farbe ist die Gugel, welche seinen Hals umgibt. Golden sind die Knöpfe, welche an den Gewändern vorkommen, der Griff des Dolches beim Manne und die Agraffe am Mantel der Frau. Die Haube der letsteren ist weisslich; die Tasche, welche ersterer vor sich trägt, hat Lederfarbe. Besonders wichtig wird dieser Grabstein dadurch, dass wir auf ihm statt der sonst fast ausschliesslich vorkommenden kriegerischen Rüstung, eine bürgerliche Tracht haben, welche aus so früher Zeit durch andere Denkmale nur spärlich vertreten wird. Die einzelnen Stücke der Kleidung erklären sich leicht aus sich selbst. Hinweisen wollen wir nur auf die Haube der Frau, welche schon zur Zeit Ludwigs des Bayern als die gewöhnliche vorkommt: auf Denkmälern aber oft so dargestellt ist, dass man sie auch für ein gelocktes und toupirtes Haar nehmen könnte. Hier aber zeigt die Malerei deutlich das unter der Haube vortretende Haar, und an dieser selbst bemerken wir Etwas vom Zeuge, das die Seiten des Kopfes bedeckt und an welchem die Spitzen befestigt sind.

Johann von Holzhausen war Rathsherr und Schöff zu Frankfurt a. M. und in den Jahren 1363 und 1734 auch Bürgermeister daselbst. Seine Frau, eine Tochter des Schöffen Johann Goldstein, starb 1371, er selbst aber 1391. Von seinen vier Kindern überlebte ihn nur ein Sohn, ebenfalls Johann geheissen, in dessen Nachkommen das von Holzhausen'sche Geschlecht noch blüht.

Der in Rede stehende Grabstein ist zwar auch sonst schon vollständig u. a. in *v. Hefner-Alteneck's:* Trachten d. chr. M. etc. abgebildet, doch mochten wir des seltenen Kostümes nicht entbehren und heben deshalb die Figuren in grösseren Umrissen heraus.

Weitere Nachrichten findet man in *F. H. Müller's „Beiträgen zur deutscken Kunst- und Geschichtskunde."*

Grabbilder des Johann von Holzhausen und seiner Gemahlin Gudula.

Aus dem 14. Jahrhundert.

Der Grabstein, dem nebenstehende Figuren entnommen sind, befand sich früher in der St. Michaels-Kapelle zu Frankfurt a. M., jetzt im Dome daselbst, da jene ihrer kirchlichen Bestimmung entzogen und endlich ganz abgebrochen wurde. Die beiden Figuren befinden sich unter reicher [illegible] gothischer Architektur, jede das ihr angehörige Wappen zu Häupten tragend; der Mann, wie [illegible] gleichen gewöhnlich vorkommt, auf einem Löwen, dem Sinnbilde der Stärke, stehend, die Frau auf einem Hunde, dem Symbole der Treue. Der Grabstein ist bemalt, zwar, wie wir ihn gegenwärtig sehen, mit Übermalung, doch ist kein Grund vorhanden, dieselbe mit der ursprünglichen Malerei nicht für übereinstimmend zu halten. Die Farbe des Mantels ist bei Mann und Frau ein blasses Violett, die des Futters blaugrau. Die Untergewänder sind bei beiden hellblau; die Schuhe schwarz. Der Mann trägt rothe Beinkleider von gleicher Farbe ist die Gugel, welche seinen Hals umgibt. Golden sind die Knöpfe, welche an den Gewändern vorkommen, der Griff des Dolches beim Manne und die Agraffe am Mantel der Frau. Die Haube der letzteren ist weisslich; die Tasche, welche ersterer vor sich trägt, hat Lederfarbe. Besonders wichtig wird dieser Grabstein dadurch, dass wir auf ihm statt der sonst fast ausschliesslich vorkommenden kriegerischen Rüstung, eine bürgerliche Tracht haben, welche uns in früher Zeit durch andere Denkmale nur spärlich vertreten wird. Die einzelnen Stücke der Kleidung erklären sich leicht aus sich selbst. Hingewiesen wollen wir nur auf die Haube der Frau, welche schon zur Zeit Ludwigs des Bayern als die gewöhnliche vorkommt; auf Denkmälern aber oft so dargestellt ist, dass man sie auch für ein gelocktes und toupirtes Haar nehmen könnte. Hier aber zeigt die Malerei deutlich das unter der Haube hervortretende Haar, und an dieser selbst bemerken wir Kerne vom Zeuge, der die Seiten des Kopfes bedeckt und an welchem die Spitzen befestigt sind.

Johann von Holzhausen war Rathsherr und Schöff zu Frankfurt a. M. und in den Jahren 1363 und 1744 auch Bürgermeister daselbst. Seine Frau, eine Tochter des Schöffen [illegible] Goldstein, starb 1371, er selbst aber 1391. Von seinen vier Kindern überlebte ihn nur ein Sohn, ebenfalls Johann geheissen, in dessen Nachkommen das von Holzhausen'sche Geschlecht noch blüht.

Der in Rede stehende Grabstein ist zwar auch sonst schon vollständig u. a. in v. Hefner-Alteneck's Trachten d. chr. M. etc. abgebildet, doch mochten wir des seltenen Kostümes nicht entbehren und haben deshalb die Figuren in grösserem Umrissen heraus[illegible].

Weitere Nachrichten findet man in F. H. Müller's „Beiträgen zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde."



Erstürmung einer Minneburg.

Elfenbein-Schnitzwerk aus dem 14. Jahrhundert.

Nicht weniger lieblich als die Minnegesänge vom 12. und 13. Jahrhundert sind aus etwas späterer Zeit die denselben Gegenstand hehandelnden bildlichen Darstellungen, besonders die Elfenbeinschnitzereien, welche zur Verzierung kostbarer Büchereinbände u. a. gebraucht wurden. Wir geben die Abbildung eines solchen Elfenbeinreliefs aus den fürstl. Wallersteinschen Sammlungen, welches die Erstürmung einer Minneburg in einer äusserst sinnvollen, lieblichen Weise zur Darstellung bringt. Ein einfacher, runder Rahmen umfasst eine Burg mit mehren gezinnten, thurmähnlichen Stockwerken, welche von Jungfrauen besetzt und von Rittern belagert ist. Unter dem aufgezogenen Gatter des Burgthores ziehen in voller Rüstung, mit eingelegten Lanzen, die statt der Spitze eine Rose tragen, die Heldinnen hervor, um einen Ausfall gegen die Belagerer zu machen und sich mit ihnen in ritterlichem Spiele zu messen. Diese begegnen in gleicher Anzahl und Bewaffnung, mit drei Rosen als Wappenzeichen auf den Schilden. Rosen auch werden statt der Geschosse auf die Stürmenden herabgeworfen; auf der höchsten Zinne steht geflügelt und mit einem Bogen bewaffnet, Frau Minne selbst, in angestrengtester Thätigkeit. Doch die Frauen vertheidigen ein Eigenthum, das schon längst nicht mehr ihnen gehört; die Wächter an beiden Seiten scheinen mehr zum Siege als zum Sturme zu blasen. Die Burg ist bereits von allen Seiten erstiegen und mitten in dem allgemeinen Kampfe werden von Einzelnen die Friedensverträge unter Liebkosungen besiegelt.

Dieselbe Sammlung enthält in ihren reichen Schätzen noch ähnliche nicht weniger zart ausgeführte Darstellungen, die wir im Verlauf unseres Unternehmens ebenfalls geben zu können hoffen.



Männertracht

vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Nebenstehendes Brustbild ist demselben Bildwerke des Meister C. Fyoll entnommen, von dem wir die Frauentracht vom Ende des 15. Jahrhunderts (Lief. I., Bl. 4) entlehnt haben. Dasselbe gehört der knieenden Figur des Stifters an, der seiner Gattin gegenüber gestellt ist und der deshalb als Nebenstück in gleicher Weise hätte abgebildet werden mögen. Wir haben aber vorgezogen, das blosse Brustbild in etwas grösserem Maasstabe zu geben, weil auf dem Originale der untere Theil der Figur ganz unter den Falten des pelzgefütterten Ueberrockes verborgen ist und deshalb aus eigener Erfindung hätte hinzugefügt werden müssen. Das Fehlende, wie es sich hätte darstellen müssen, wenn es abgebildet wäre, lässt sich aber nach häufigen Analogien so leicht mit Worten andeuten, dass es einer Zeichnung nicht bedarf. Am Ende des 15. Jahrhunderts reichte das Obergewand noch tiefer zu den Füssen hinab, als im 16., wo es nur noch die Knie bedeckte. Eng anliegende Hosen bedeckten damals, wie auch später, die Beine; die Füsse aber staken in schwarzen, spitzen Schuhen, die um 1500 stumpf wurden und hellere Farben, auch anderen Schmuck, wie Puffen und dgl. annahmen. Bemerkenswerth an dieser Figur ist auch der Schnitt des Haares, das nach allen Seiten hin, ohne Scheitel, glatt herabgekämmt und auf der Stirn so verkürzt ist, dass es nicht in die Augen hängt. Diese Haartracht war allgemein üblich in den früheren Jahrhunderten und erhielt sich auch noch in der ersten Hälfte des 16., wo aber allmälig das volle Haar — bei Männern wie bei Frauen — von einem Haarnetze aufgenommen wurde. Die schwarze Kopfbedeckung liegt unter den gefalteten Händen auf dem Tische, vor welchem der Betende kniet.



Trosszug
vom Anfange des sechszehnten Jahrhunderts.

Nachdem in dem genannten Triumphzuge des Kaisers Maximilian die Vertreter der verschiedenen Jagd-, Kriegs- und Turnierarten, sogar der vom Kaiser geführten Kriege u. a. vorangeschritten sind, folgt endlich der Tross, der zu den vorhergehenden prächtigen Aufzügen im ergötzlichsten Gegensatze steht. Während für die früheren Darstellungen dem Künstler stets die genauesten, oft von geringer Kenntniss der künstlerischen Bedürfnisse zeugenden Anweisungen gegeben waren, bestimmt der Kaiser für diesen Theil des Zuges nur: *„Darnach solle der tross (von allerlei gesindl und Manier) zu Ross vnd fuess vnder ain annder gestelt werden, wie tross recht ist, vnd alle das lobkrennzl aufhaben."* — Diese ihm gelassene grössere Freiheit benutzt dann der Künstler, auf fünf Blättern sich in aller Laune zu ergehen und in buntesten Zuge, den er ausserdem, was früher nicht geschehen, in eine Landschaft stellt, die lebenvollsten, charakteristischen Gruppen an einander zu reihen. Wir geben als Beleg für das Ganze eine Gruppe vom 2. Blatte. — Der *Tross* des 16. und 17. Jahrhunderts war nicht ganz dasselbe, was wir in unserer Zeit unter *Train* verstehen. Manches, was wir zu diesem rechnen, umfasste jener nicht und enthielt manche Bestandtheile, die bei uns vom regelmässigen Militärwesen ausgeschlossen sind. Der Tross führte eine eigene Fahne und hatte seinen besondern Anführer, gewöhnlich Hurenwaibel genannt, wozu man einen alten, erfahrenen Kriegsmann wählte. Dessen Hauptaufgabe war, auf dem Zuge, wo er voranschritt, den Haufen zusammen und von dem regelmässigen Truppenzuge in gehöriger Entfernung zu halten. Hinter dem Tross folgte noch eine besondere Nachhut. Ein altes Lager musste derselbe zuletzt verlassen und in ein neues zuletzt einziehen, damit er nicht vor Ankunft der anderen Truppen aufräume. *Jobst Amman*, in seinen Zeichnungen zu *Fronsbergers* Kriegsbuche, bildet als Trossführer eine so martialische Gestalt ab, dass, wenn wir vom Haupte auf die Glieder schliessen, einiges Grauen vor der ganzen Gestalt uns beschleicht.



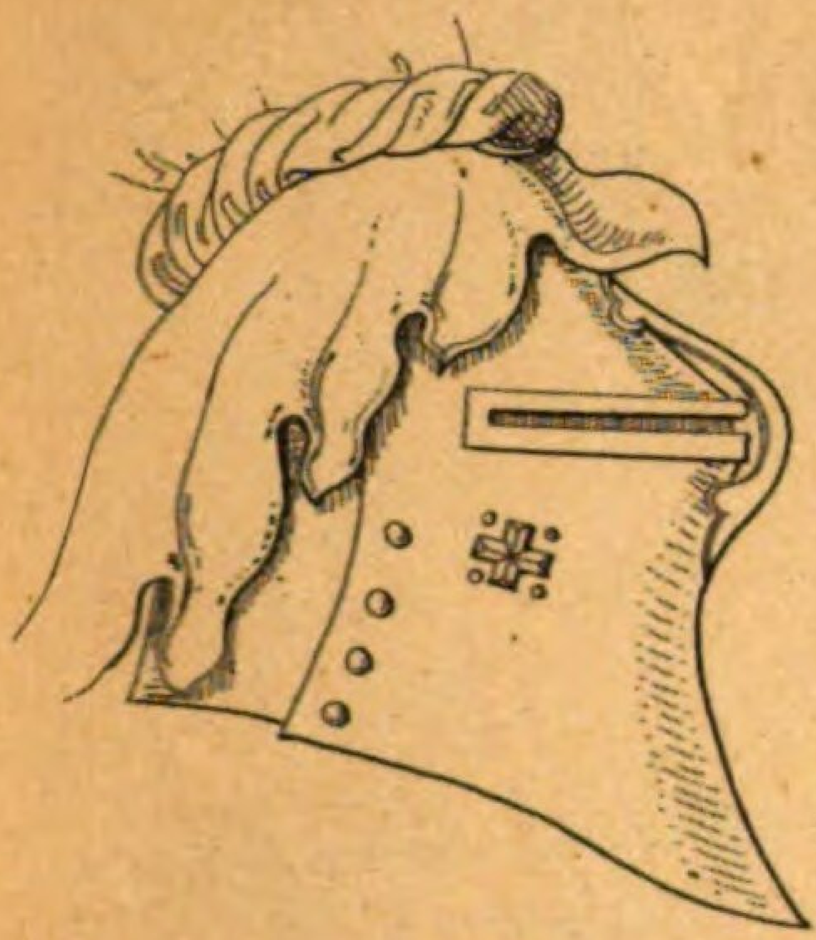
Die Helme des 15. und 16. Jahrhunderts.

König Heinrich II. von Frankreich kam bekanntlich durch einen Lanzensplitter um, der bei einem Turniere ihm in's Auge gerannt wurde. Aehnliche Erfahrungen mochten es sein, die schon frühe darauf hinwiesen, dass bei der ursprünglichen Form des Turnierhelmes die Oeffnung vor den Augen noch zu viel Spielraum für gefährliche Verwundungen lasse. Man musste auf eine Auskunft sinnen, die den gehörigen Zugang des Lichtes mit grösserer Sicherheit für das Gesicht vereinigte. So verwandelte sich der einfache *Sturzhelm* durch die Formen, wie Fig. 1 und 2 sie aufweisen, in den *Stechhelm* unter Nr. 3. Durch denselben konnte man bei geringer Neigung des Kopfes den andringenden Gegner hinreichend in's Auge fassen, während dieses bei Erhebung desselben im entscheidenden Augenblicke vor jedem Lanzenstosse gesichert war. Die vortretende Spitze des Helmes und die abschüssigen Seiten boten zugleich den Vortheil, dass die Wucht des Stosses, wenn sie den Kopf traf, mehr konnte abgeleitet werden, als sie durch Stärke des Nackens zu brechen war. — Neben dem Stechhelm war aber auch schon früh die sogenannte *Kesselhaube* in Gebrauch, wie wir sie unter Nr. 4—6 abgebildet sehen. Dieselbe bestand aus einem runden Hute, der unmittelbar den Kopf bedeckte, mit einem anfänglich unbeweglichen Visire vor der Stirn und einer verlängerten Bedeckung des Nackens. Dazu gehörte, zur Deckung der unteren Gesichtstheile, die sogenannte *Barthaube*, welche am unteren Rande auf dem Brustharnische festgeschraubt und durch Riemen oder Schienen im Nacken noch mehr befestigt wurde. Sie reichte gewöhnlich bis über den Mund hinauf, so weit, dass sie mit dem unteren Rande der Kesselhaube, wenn diese zur Bedeckung des ganzen Gesichtes herabgezogen war, eine Linie bildete.

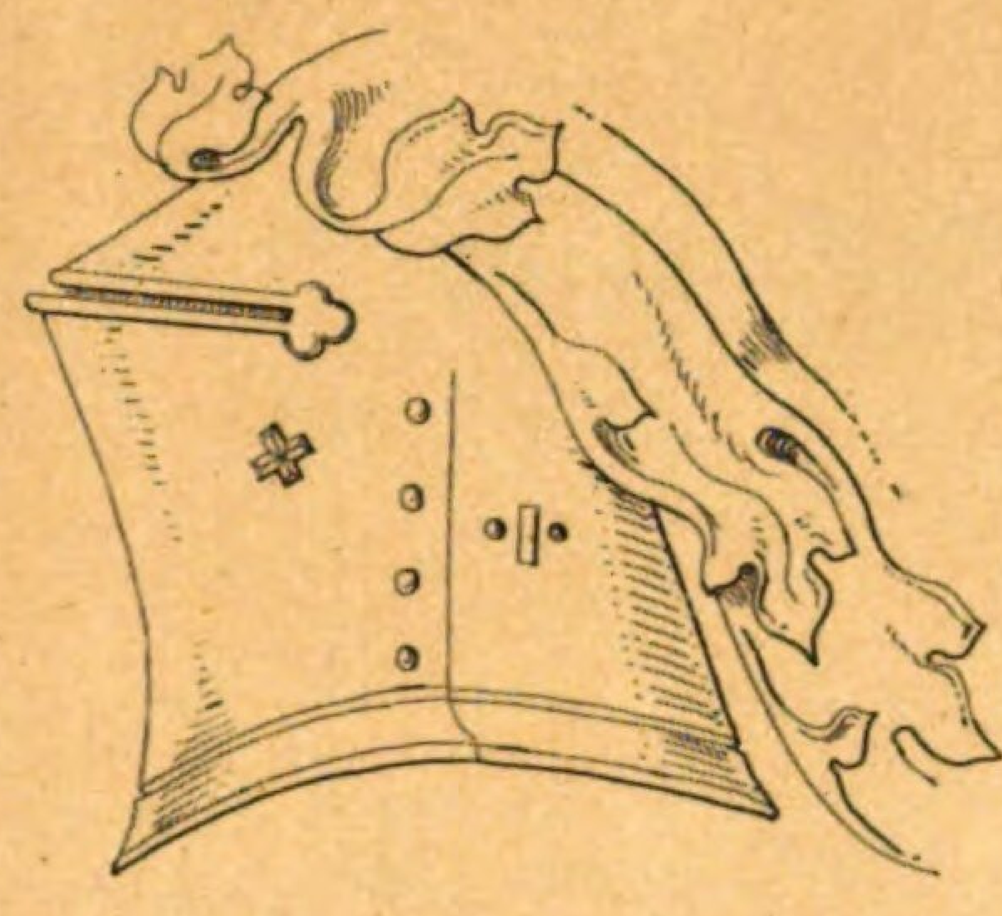
In der Schlacht, wo die Schläge mehr von oben und von der Seite fielen, genügte zum Widerstande die besonders auf dem Scheitel aus starkem Eisen bestehende und wohlgepolsterte Kesselhaube. Im Turniere ward gegen den Lanzenstoss das Gesicht wohl noch mit einem Schilde bedeckt, der oft auch über den linken Arm und die Brust des Reiters bis zum Nacken des Pferdes herabreichte (Fig. 8). Dieser Schild, gewöhnlich *Tartsche* genannt, war nach den verschiedenen Arten des Rennens von verschiedener Beschaffenheit; in gewissen Fällen bestand er aus dickem, mit Leder überzogenen Holze und wurde über einem eisernen Gerüste (Fig. 7) vor Brust und Gesicht des Streitenden festgeschraubt.

Die Abbildung unter Nr. 4 ist nach einem Grabmale des *Lorenz von Eberstein*, † 1480: Nr. 5 nach dem Grabsteine des *Pankraz Hoholtinger zu Kolenbach*, † 1465, in *Pilsting*; Nr. 6 nach dem eines Herrn *von Abensberg*, † 1469, gezeichnet. Nr. 7 und 8 sind dem mehr erwähnten *Triumphzuge des Kaiser Maximilian* von *H. Burgkmair*, welches Werk eine wahre Fundgrube für die Bekleidungs- und Bewaffnungsgeschichte jener Zeit ist, entnommen.

1



2



3



4



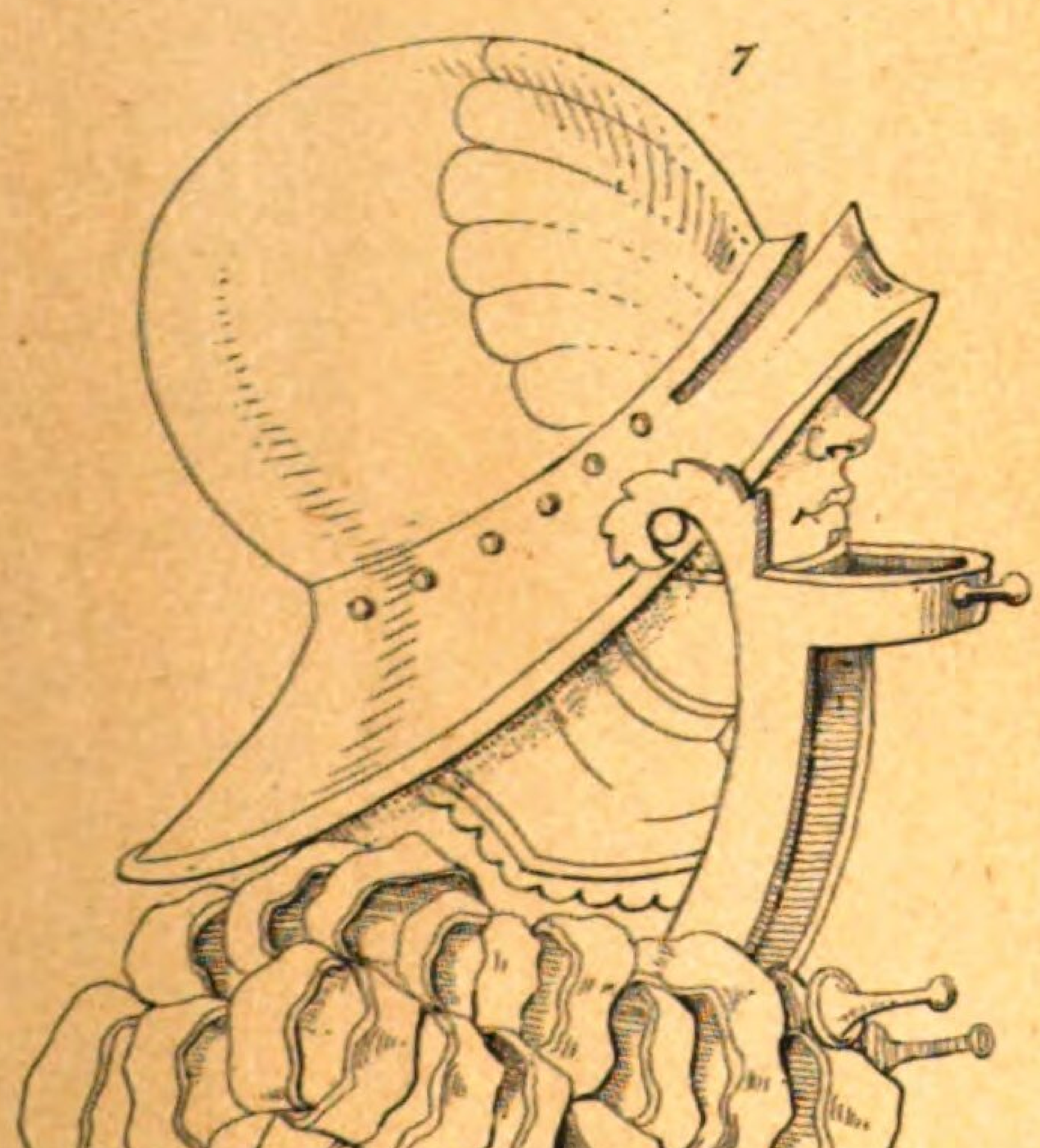
5



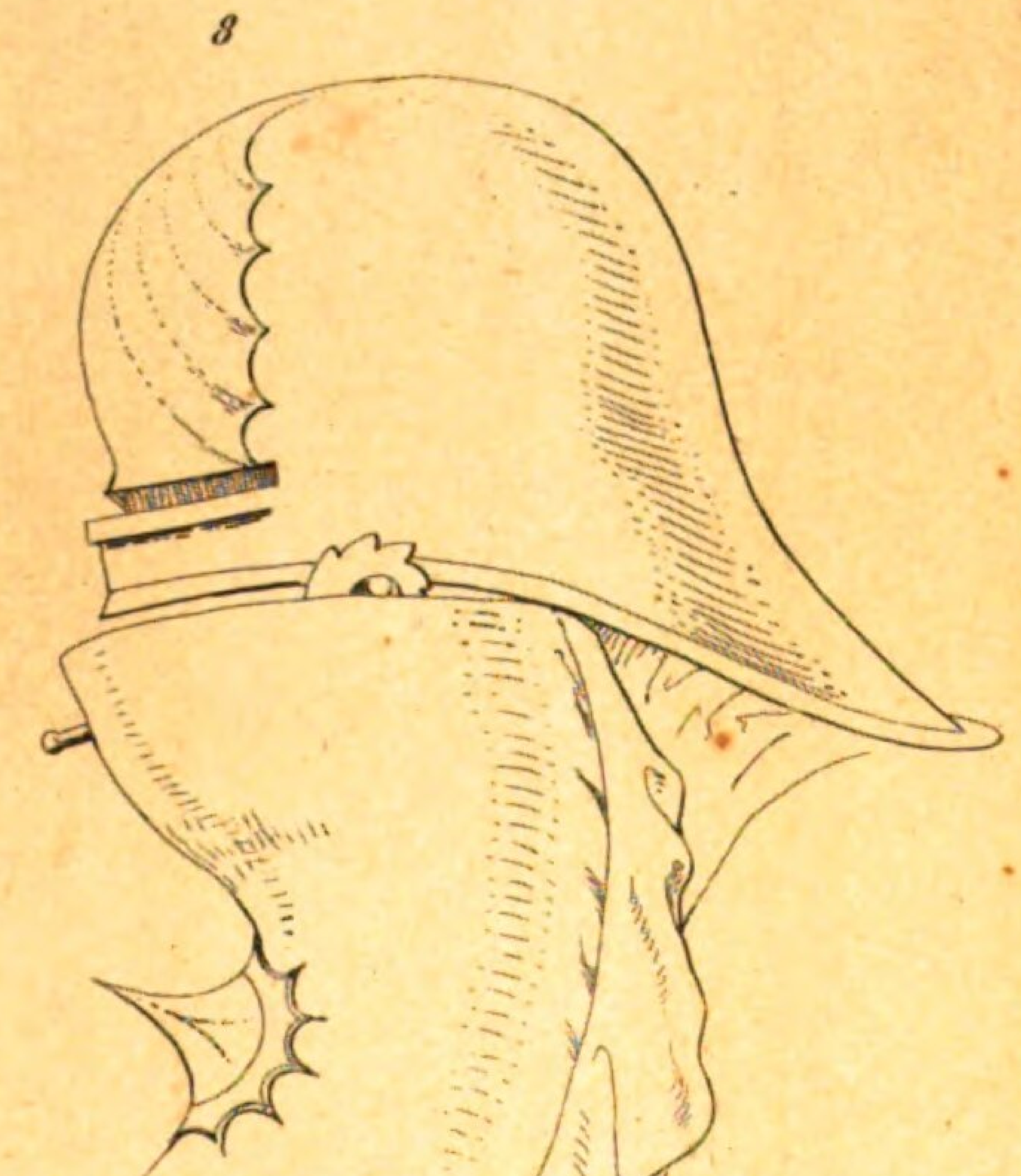
6



7



8



Die Helme des 15. und 16. Jahrhunderts.

Fortsetzung.

Schon im 15. Jahrhundert kamen die Helme auf, welche Kopf- und Kinnbedeckung mit einander vereinigten und durch ein bewegliches Visir schlossen. Von den Burgundischen Kriegen, in denen sie zuerst getragen wurden, erhielten sie die Benennung „*Bourguignon.*“ Ihre Gestaltung im Aeusseren ist die mannigfaltigste, dem Hange der Zeit gemäss oft in phantastischer Weise Thier- und Menschengesichter nachahmend; die Waffenschmiedekunst feiert gewöhnlich in ihnen ihre höchsten Triumphe. Die innere Einrichtung derselben ist durchgehends folgende: Stirn, Haupt und Nacken bedeckt ein, sich eng an diese Theile anschliessendes Stück, über dessen Scheitel zu grösserer Festigkeit ein erhaben aufstehender, meistens mit besonderer Kunst gearbeiteter Kamm läuft. Hinten befindet sich eine Röhre zum Einstecken des Helmschmuckes. Etwa in der Gegend der Schläfe sind die Befestigungspunkte für das Visir, welches emporgehoben, soweit die Reibung das Niederfallen nicht hindert, von einem Drahte getragen wird, der auf der einen Seite des Kinnstückes befestigt ist und in ein Häkchen oder eine Spalte des Visires passt. Um den Kopf durch die enge Umhüllung des Halses (Halsberge) zu bringen, wird das vordere Stück, welches Kinn und Kehle bedeckt und ebenfalls beweglich angebracht ist, aufgehoben, und, wenn der Helm so aufgesetzt ist, wieder mit dem Nackenstücke verbunden, zu welchem Zwecke ebenfalls Häkchen und Oehre angebracht sind. In Fig. 1 und 2 haben wir diesen Helm in einfachster Gestaltung; Fig. 3 zeigt denselben in vorderer Ansicht; Fig. 4 hat das Gitter, welches bei aufgeschlagenem Visire das Gesicht gegen Schläge schützte. So vergitterte Helme sind gewöhnlich ganz ohne Visir und wurden gebraucht, wo nicht mit der Lanze, sondern nur mit dem Schwerte oder der Keule gestritten ward. Uebrigens bediente man sich der Bourguignons im Kampfe, wie im Turniere. — Der Helm unter Nr. 4 ist einer alten, im german. Museum befindlichen Handzeichnung entnommen, welche verschiedene Helme von berühmten Männern des 16. Jahrhunderts, besonders von Italienern, darstellt. Der hier abgebildete hat die handschriftliche Ueberschrift: „*Ferdinan. Toledo dns Albanus.*“

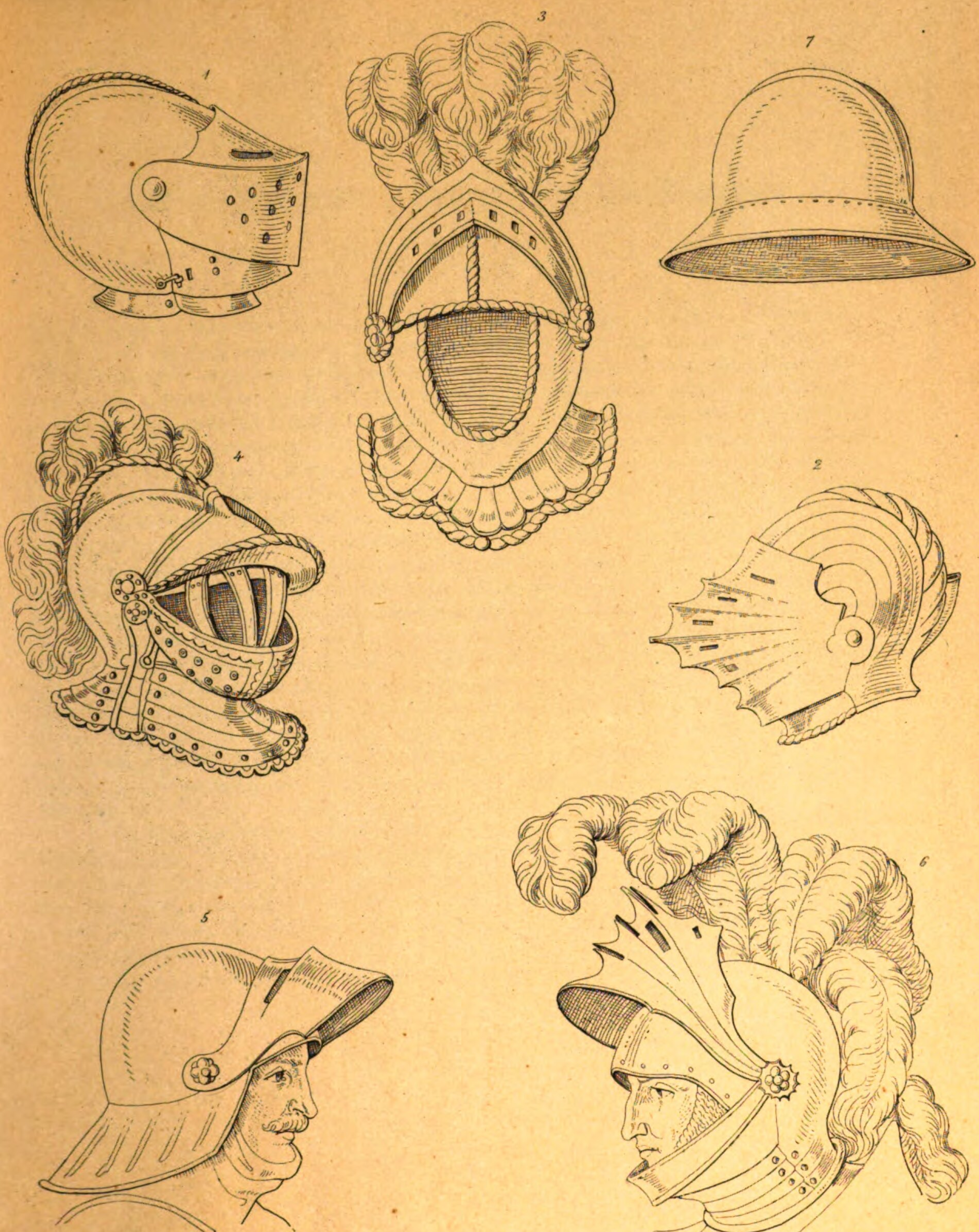
Neben diesem vollständigen Helme erhielt sich jedoch auch noch im 16. Jahrhundert die Kesselhaube, welche nun ein bewegliches Visir erhielt, und deren Barthaube man so weit vorspringen liess, dass sie mit dem geschlossenen Visire das Gesicht völlig wie ersterer bedeckte. Man liess aber auch bei leichterer Bewaffnung wohl ganz die Barthaube weg und hüllte Kinn und Hals in einen leichteren Stoff, wie Zeug oder Leder (Fig. 5). Dasselbe geschah gewöhnlich auch beim Tragen einer andern Kopfbedeckung, des sogenannten *Sturmhutes* (Fig. 7), bei dem jedoch auch erstere sich angewandt findet. — Der Helmschmuck besteht im 16. Jahrhundert fast ausschliesslich aus einem Busche von Straussenfedern, welche in reicher Fülle vorn über wallten und hinten tief hinabflossen. Man war zu dieser übergegangen, nachdem die Helmzierden der früheren Zeit, welche ursprünglich an die Wappenbilder sich anschlossen und mit diesen gleiche Bedeutung hatten, durch allerlei phantastische Elemente verunreinigt und in ihrer Pracht zum Uebermaasse ausgeartet waren.

Die Helme des 15. und 16. Jahrhunderts.

Erklärung.

Schon im 15. Jahrhundert kamen die Helme auf, welche Kopf- und Kinnbedeckung mit einander vereinigten und durch ein bewegliches Visir schlossen. Von den burgundischen Kriegern, in deren Lande sie zuerst getragen wurden, erhielten sie die Benennung „Burgunder". Ihre Gestaltung im Aeussern ist die mannigfaltigste, dem Hange der Zeit gemäss oft in phantastischer Weise Thier- und Menschengesichter nachahmend; die Waffenschmiedekunst feiert gewöhnlich an ihnen ihre höchsten Triumphe. Die innere Einrichtung derselben ist durchgehends folgende: Stirn, Haupt und Nacken bedeckt ein, sich eng an diese Theile anschliessendes Stück, über dessen Scheitel zu grösserer Festigkeit ein erhaben [illegible] mit besonderer Kunst gearbeiteter Kamm läuft. Hinten befindet sich eine Röhre zum Einstecken des Helmschmuckes. Etwa in der Gegend der Schläfe sind die Befestigungspunkte für das Visir, welches emporgehoben, sowohl die Richtung das Niederfallen nicht hindern, von einem Drahte gehalten wird, der auf der einen Seite des Kinnstückes befestigt ist und in ein Häkchen oder eine Spalte des Visires passt. Um den Kopf durch die enge Umhüllung des Halses (Halsberge) zu bringen, wird das vordere Stück, welches Kinn und Kehle bedeckt und ebenfalls beweglich angebracht ist, aufgeschlagen, und, wenn der Helm so aufgesetzt ist, wieder mit dem Nackenstücke verbunden, zu welchem Zwecke ebenfalls Häkchen und Oehre angebracht sind. In Fig. 1 und 2 haben wir diesen Helm in einfachster Gestaltung; Fig. 3 zeigt denselben in vorderer Ansicht; Fig. 4 hat das Gitter, welches bei aufgeschlagenem Visire das Gesicht gegen Schläge schützte. So vergitterte Helme sind gewöhnlich ganz ohne Visir und wurden gebraucht, wo nicht mit der Lanze, sondern nur mit dem Schwerte oder der Keule gestritten wurde. Uebrigens bediente man sich der Burgunderhelme im Kampfe, wie im Turniere. — Der Helm unter Nr. 6 ist einer alten, im german. Museum befindlichen Handzeichnung entnommen, welche verschiedene Helme von berühmten Meistern des 16. Jahrhunderts, besonders von Italienern, darstellt. Der hier abgebildete hat die wunderliche Ueberschrift: „Errhinus. Toledo der Albanus."

Neben diesen vollständigen Helmen erhielt sich jedoch auch noch im 16. Jahrhundert die Kesselhaube, welche nun ein bewegliches Visir erhielt, und deren Kopfhaube man so sehr verengert hatte, dass sie mit dem geschlossenen Visire das Gesicht völlig und sicherer bedeckte. Man liess aber auch bei leichterer Bewaffnung wohl ganz die Sturmhaube weg und hüllte Kinn und Hals in einen leichteren Stoff, wie Zeug oder Leder (Fig. 5). Dasselbe geschah gewöhnlich auch beim Tragen einer andern Kopfbedeckung, der sogenannten Sturmhaube (Fig. 7), bei dem jedoch auch wieder sich angewandt findet. — Der Helmschmuck bestand im 16. Jahrhundert fast ausschliesslich aus einem Busche von Straussenfedern, welche in reicher Fülle vorn über wallten und hinten tief niederflossen. Man war zu dieser Gewohnheit gekommen, nachdem die Helmzierden der früheren Zeit, welche ursprünglich zu den Wappenbildern sich herausbildeten und mit diesen gleiche Bedeutung hatten, durch allerlei phantastische Elemente verunstaltet und in ihrer Pracht zum Uebermasse gesteigert waren.


3
1
7
4
2
5
6

Gaspar de Braccamonte y Gusman, Graf von Pennaranda.

Die Spanische Monarchie war auf dem Westphälischen Friedenscongresse in Gaspar de Braccamonte durch eine ihrer bedeutendsten Staatsgrössen, die Nation — was uns für den Augenblick mehr interessirt — durch eine der interessantesten und charakteristischsten Physiognomien repräsentirt. — Wir haben in diesen Zügen das wahrste Abbild Spanischer Art und Geschichte, deren Wesen ist, dass bei grossartigster Naturanlage des Volkes doch kaum Etwas von freier, unbefangener Natur übrig geblieben, sondern Alles gemacht, Alles eben Geschichte ist. Alle Umrisse dieses Gesichtes sind gross und voll ausgezogen, aber keiner ist seiner ursprünglichen, innern Triebkraft überlassen; alle sind in eine bestimmte Lage und Form gebracht, darin sie sich zu imponirendem Charakterbilde vereinigen. Die Spannung, welche durch das ganze Gesicht wie durch die Haltung des Nackens sich zieht, würde den Eindruck des Starren hervorbringen, wenn nicht die Kraft, welche jene so gefügt, ersichtlich mit dem innersten Bewusstsein des Mannes zusammenhinge und dessen eigentliches lebendiges Wesen ausmachte. Und in welcher Kraft sich dieses Bewusstsein fühlt, davon zeugt die stolze Ruhe, die den Hauptausdruck des Gesichtes ausmacht; nur die Augenbraunen sind zu leisem Runzeln zusammengezogen, wie zur Gegenwehr gegen möglichen Widerstand und der Mund ist etwas verbissen, wie darüber, dass dieser Widerstand gewagt, wirklich zu werden. Das Auge ist nicht in voller Weite geöffnet — aber nicht aus Schwäche, sondern gleichsam aus Verachtung, als ob es verschmähe, vom Lichte der Aussenwelt mehr aufzunehmen, als zur Beleuchtung des eigenen Selbst hinreicht. Wir haben in dem Gesichtsausdrucke dieses Spaniers den einen Pol des damals herrschenden Bewusstseins: die alte Zeit und Kirche, welche gegen die neue zum letzten Kampfe sich rüstet und auch bei dem Siege, den diese davon trägt, in Erinnerung ihrer geschichtlichen Bedeutung Nichts für verloren achtet. Das entgegengesetzte Bewusstsein werden wir in einer Charakterphysiognomie des deutschen Volkes erkennen.

Gaspar de Braccamonte y Gusman stammte aus einer der angesehensten Familien in Spanien. Sein Vater, *Alfonso*, ein Sohn des *Juan B.*, war Hofmeister des Infanten *Carlos* und ward von *Philipp* III. zum Grafen von *Pennaranda* ernannt. Der Sohn, *Gaspar*, Ritter von *Alkantara* — daher das Kreuz auf seiner Brust — war unter König *Philipp* IV. Staatsrath, Präsident der Ritterorden, Indiens und Italiens, Vicekönig von Neapel, Bevollmächtigter in Münster und nach des Königs Tode einer der Statthalter der Spanischen Königreiche.

Der Kupferstich, nach dem wir unsere Radirung genommen, ist von *Peter von Jode*.



Gaststube in der „goldnen Gans“ zu Nürnberg,

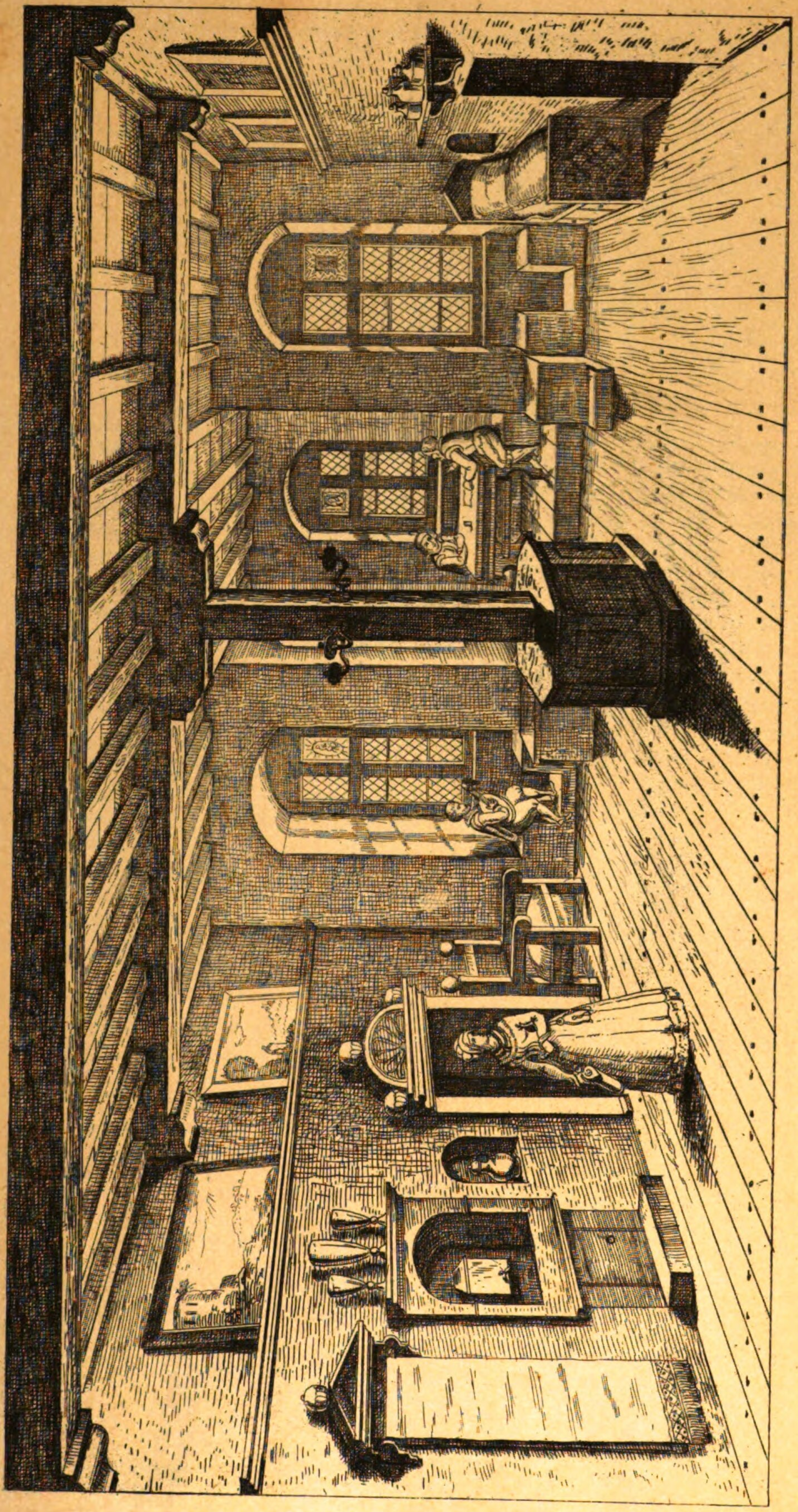
um 1600.

Noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts beschreibt Erasmus von Rotterdam die deutschen Wirthshäuser etwa folgendermassen *): „Wenn man vor einem Gasthofe lange gerufen hat, so schiebt sich endlich aus dem Fensterchen der warmen Stube ein Kopf, der wie die Schildkröte aus dem Schilde hervorguckt. Diesen muss man fragen, ob Quartier zu haben sei; wenn er nicht schüttelt, so weiss man, dass Platz vorhanden ist. Hat man selbst sein Pferd in den Stall gebracht, so wandert man, wie man steht und geht, mit Mantelsack, Stiefeln und Koth in die einzige Stube, welche für Alle zum Gebrauche dient. Hier zieht man die Stiefeln aus, wechselt die Wäsche und trocknet die nassen Kleider. Das Waschwasser, welches man bereit findet, ist meistens so schmutzig, dass man wieder anderes braucht, um das erstere abzuspülen. Wer sich über Etwas beschwert, muss sogleich hören: „Wem's nicht gefällt, der suche sich eine andere Herberge!“ — Das Essen wird nicht eher zubereitet, als bis man keine Gäste mehr erwartet, damit alle auf einmal bedient werden. Es kommen oft 80—90 Fussgänger, Reiter, Kaufleute, Fuhrleute, Weiber und Kinder, Gesunde und Kranke zusammen. — Ist es dann recht spät, so kommt ein alter Kahlkopf von Hausknecht mit grauem Bart und griesgrämiger Miene zum Vorschein. Stumm überzählt er die Gäste mit den Augen. Wenn die Tischtücher, die weder Holländische noch Schlesische sind, gedeckt worden, dann setzt sich Alles, Herr und Knecht, meistens ihrer acht an jeden Tisch. Nun erscheint der grämliche Ganymed wieder und bringt Jedem einen hölzernen Teller und Löffel, nebst einem Glaskruge; auch Brod, womit man sich die Zeit vertreibt, bis der Brei gekocht ist. Der Schmaus wechselt mit Stücken Fleisch und Brei. — Wenn der Wein die Köpfe erhitzt hat, geht ein Teufelslärm los. Nun kommen oft Schalksnarren oder Hanswurste — denn es ist unglaublich, was die Deutschen für einen herrlichen Spass aus diesen erbärmlichen Kerlen machen. Diese treiben einen Singsang, jauchzen, springen, pochen, dass die Stube einfallen möchte, und man muss im Guten und Bösen bis in die tiefe Nacht mit aushalten. — Sobald der Käse abgetragen ist, so kommt der Graubart mit einer Schiefertafel, worauf mit Kreide etliche Kreise und Halbkreise gezogen sind. Diese legt er stillschweigend auf den Tisch und steht wie ein Charon dabei. Jeder, der sich auf diese Malerei versteht, legt nach der Reihe seine Zeche darauf; er zählt das Geld und wenn nichts fehlt, nickt er sachte mit dem Kopfe. — Endlich zeigt man Jedem sein Nestchen zum Schlafengehen, wo ausser dem kahlen Lager gar kein Geräth zur Bequemlichkeit zu finden ist.“ —

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts nahmen die Gasthöfe bereits einen etwas höhern Aufschwung. Es fanden sich mehr Leute, die ihren beständigen Aufenthalt in denselben nahmen und dafür beanspruchten, was ein anderer Reisender, der in der Heimath auf Ersatz hoffen durfte, für eine kurze Zeit zu entbehren sich gefallen liess. Damals begann man, wilde Thiere und andere Schaustücke umherzuführen; Gaukler, Seiltänzer und Kunstreiter zogen von Stadt zu Stadt und sogenannte Englische Komödianten führten ihre Stücke auf.

Das Innere einer Gaststube aus *der* Zeit vergegenwärtigt unsere Abbildung. Dass diese damals schon in Kupfer gestochen wurde — wonach wir unsere Radirung genommen — lässt schliessen, dass sie in einigem Ansehen stand. Links befindet sich die Reinigungsanstalt: das Handtuch auf der Welle, Giessgefäss und Waschbecken, in einer Nische daneben der Wasserkrug. Bilder stehen auf dem Gesims. In der Mitte an einer mit Sitzen und Schreinen umgebenen Säule befindet sich der Beleuchtungsapparat; im Hintergrunde, in den Fenster- und Erkernischen Sitze und Tisch; rechts ein Bett, wahrscheinlich für einen Wirthschaftsaufseher.

*) Nach *G. Querner's* Uebersetzung.

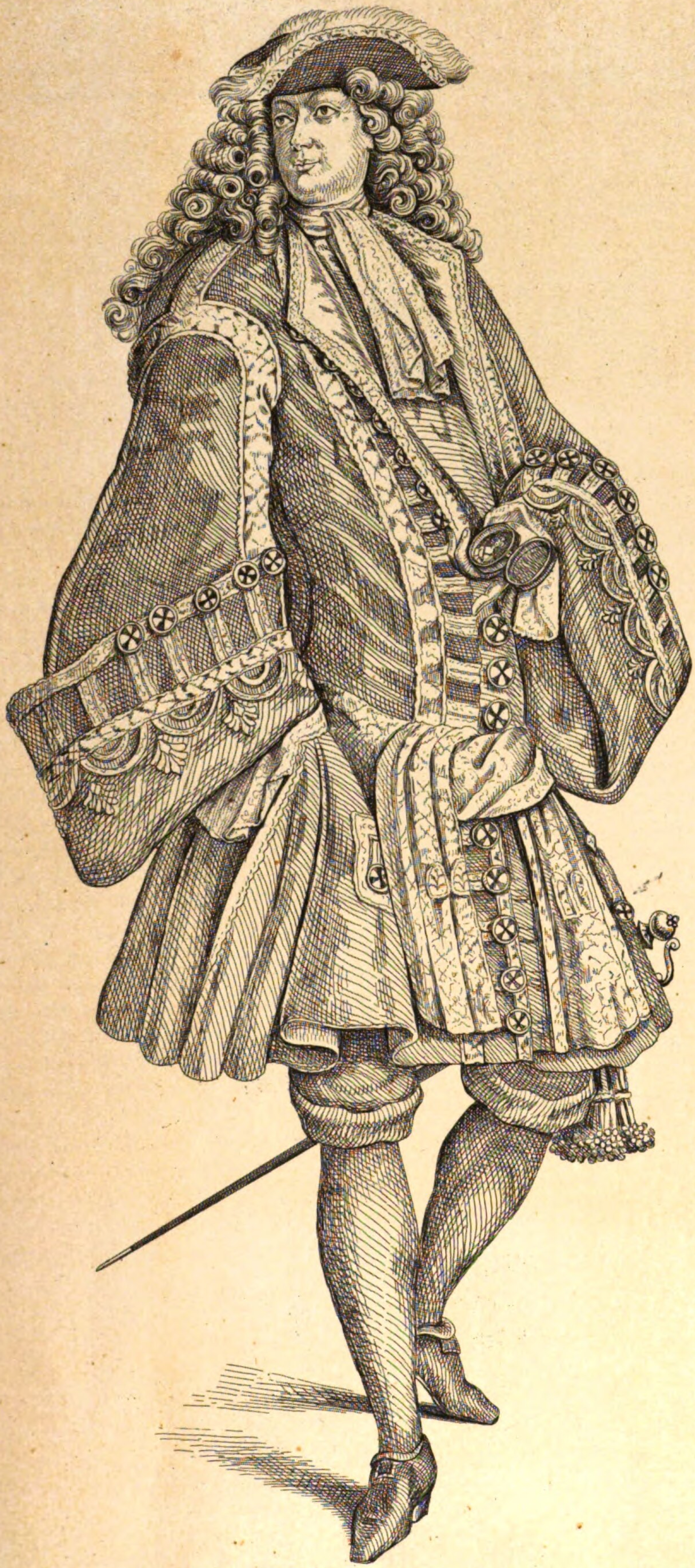


Leipziger Student

aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Die angefügte Abbildung entnehmen wir einer interessanten Reihenfolge von 18 Blättern, welche in Kupferstich die Trachten der Studenten und — wir möchten sagen — der Studentinnen auf verschiedenen deutschen und ausserdeutschen Universitäten aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts darstellen. Wir wählen als Muster zunächst den Leipziger Studenten, an welchem die Tracht und Haltung jener Zeit besonders reich und charakteristisch zur Anschauung kommt. Leipzig war damals die Stadt der feinen Sitte und neuen Mode, wie Zachariae in seinem „Renomisten“ sie weitläufiger beschreibt und Göthe noch später sie rühmt. Die Galanterie hatte dort besonders zu einer Art Tagesgeschäft sich ausgebildet; wie auch unser Held als Merkmal das geöffnete Medaillon seiner „Charmanten“ in Händen hält. Der seinem Bilde untergefügte lateinische Vers besagt in ähnlicher Weise, dass immer sein Hauptstudium sei, den Mädchen zu gefallen, und dass es unmöglich ein anziehenderes geben könne. — Die Tracht, die wir abgebildet sehen, ist die französische, wie sie am Hofe Ludwigs XIV. sich in steigender Pracht und Steifheit ausgebildet und auch über Deutschland sich verbreitet hatte. Man nahm damals auch zu den Röcken noch oft Seidenzeug oder glänzenden Damast und liebte helle, ungemischte Farben, namentlich zeisiggrün, weissgelb und roth in allen Abstufungen. Blau war mehr die Tracht des ehrsamen Bürgerstandes; braun die des niederen Volkes, schwarz die Tracht des Amtes und der Geistlichkeit. Nach Stand und Vermögen waren die oberen Kleidungsstücke, wie Hut, Rock und Weste, mit thalergrossen, manigfach verzierten Stahlknöpfen und breiten Gold- und Silberborden — ersterer auch mit weissen Federn besetzt. Den Hals umgab ein feines, weisses Spitzentuch; um die Hüfte schlang sich bei Modeherren, wie auch bei unserm Akademiker, eine goldgestickte, tiefgeschürzte Schärpe, an welcher befestigt im Winter ein Muff von Pelzwerk oder Federn hing zur Bergung der Hände. Die Schärpe wurde eben so oft über wie unter dem Rocke getragen, je nachdem man vorzog, diesen ganz zuzuknöpfen oder die lang herabreichende Weste zu zeigen. Die Handgelenke umgaben reiche, faltige Manchetten. Die Strümpfe sind über das Knie hinaufgezogen, aber unter demselben mit einer Knieschnalle festgebunden. Jene wurden in der feinen Welt von Seide verlangt. Die Schuhe sind schwarz; in dieser Zeit noch mit kleinen Schnallen; die hohen Hacken jedoch hellfarbig, häufig hochroth. Eine wallende Perrücke und ein kleiner Zierdegen vollenden den Anzug.

Bei aller Steifheit und Geschraubtheit dieser Tracht, die keinen lebendigen Faltenwurf mehr zulässt, ist dennoch daran ein gewisser imponirender Reichthum, eine Fülle äusserer Zierde nicht zu verkennen. Doch ist diese nur noch so äusserlich angeklebt, dass sie sich unmöglich lange halten kann. Die Kleidung musste von da an zu der völligen Vernüchterung fortschreiten, in welcher wir sie in unsrer Zeit erblicken.



Wittenberger Jungfrau

aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Den Wittenberger Jungfrauen wird das Lob zu Theil, dass sie wenig koquett seien und unzugänglich der bestechenden Liebe:

„*Parvus honor Veneri hic, simulat quoque rara Venustas,*
„*Virginis ambitus munere spretus amor.*"

Und betrachten wir unbefangen das nebenstehende Kostüm, so scheint es uns aus lauter Koquetterie zusammengesetzt! Doch war das damals allgemeine und fremd hergebrachte Mode, welche die Stimmung des Einzelnen zwar bedingen, doch nicht bestimmen konnte. — Die nach allen Seiten hin unerfreulichen Lebensverhältnisse damaliger Zeit, in denen der Menschengeist weder Kraft noch Lust behielt, sich nach aussen hin in entsprechender lebendiger Form zu offenbaren, sondern seiner inneren Haltlosigkeit und Zerflossenheit durch äusseren steifen Zwang in Tracht und Geberde höchstens den Schein zu bewahren suchte, trieben in Frankreich den Geist des Volkes zur Frivolität, die den eigenen Untergang wie den einer werthlosen Sache nur noch zu belachen, gar zu rechtfertigen und mit letztem armseligen Genügen auszubeuten suchte; in Deutschland aber, wo der gesunde Kern weniger angefressen war, zur Sentimentalität, die einer anfänglich ganz unbestimmten, allmälich aber an Inhalt gewinnenden Sehnsucht nach besseren Zuständen sich hingab. Erstere rief dann — weil überhaupt von einem Untergange in der Menschennatur nicht die Rede sein kann — in Frankreich die politische, letztere in Deutschland die geistige Revolution hervor. Weil es sich bei all diesen Vorgängen aber mehr um eine innere Berichtigung und Erhellung des Bewusstseins handelte, aus der man später erst die Dinge nach aussen hin zu gestalten hatte, überliess man in Deutschland die Tracht und sonstige Formen äusserer Erscheinung gern dem fremden Lande und in diesem den Kreisen, welche an der inneren Bewegung des Volkes nicht Theil nahmen.

Ein ähnliches Gewand, wie das abgebildete, liegt uns im Originale vor. Dasselbe besteht aus schwerem, weissen Atlas; Besatz und Franzen aus breiter, echter Silberstickerei und hochfarbigen Blumenguirlanden und Bouquets, die mit Seide in Plattstich auf besonderer Unterlage gestickt und, wie auch die Silberborden, besonders aufgenäht, zum Theil sogar mit Leim und Gummi aufgeklebt sind. Der Brustlatz (*Stecker*), hat ebenfalls weissatlassenen Grund. Das Schleppkleid (*Schlender*) hatte zu solchem Untergewande gewöhnlich eine blassrothe oder gelbe Farbe mit leichtem Goldbesatze. Die Spitzen sind nicht ganz weiss, sondern mit leichten farbigen Anflügen durchlaufen und mit Silber besetzt. Das Haar ist in dieser Zeit noch nicht so hoch toupirt, wie später, und hat noch natürliche Farbe. Aber die Schminkpflästerchen und Möpse stehen in voller Blüthe.



Kopfputz für Frauen

aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Tracht der mittleren Figur ist vom Jahre 1779, der Zeit, als Verschrobenheit des Geschmacks wie aller Verhältnisse des staatlichen und geselligen Lebens den Höhenpunkt berührte. Wir haben unter der Verschiedenheit der Kopffrisuren, die uns in gleichzeitigen Abbildungen vorliegen und wovon jede ihren eigenen romantischen Namen führt, noch nicht die auffallendste ausgesucht. Die hier abgebildete nannte sich: *la candeur;* eine andere mit noch höher gethürmten Wuste hiess: *bonnet à la victoire.* Um das Haar so hoch hinaufzuführen, legte man Polster und Kissen unter; wo das natürliche nicht ausreichte, wurde falsches in Anwendung gebracht. Die Seitenlocken bestanden gewöhnlich aus Springfedern, die mit Haaren überzogen waren und in beliebig abzuändernde Formen gebracht werden konnten. Denn es war damals nicht Sitte, sich für diese oder jene Art von Kopfputz, wenigstens so lange die Mode dauerte, zu entscheiden, sondern man wechselte mit der Tracht ab, je nachdem man Gefallen trug, eine besondere Empfindung dadurch kund zu geben oder grösseren oder bescheidneren Eindruck hervorzurufen. Die wirkliche Farbe des Haares unter Puder zu verdecken gehörte so sehr zu den Forderungen des ästhetischen Bedürfnisses, dass wir sogar in einer Art von naturhistorischen Abhandlung aus jener Zeit die Bemerkung finden, dass das glänzend schwarze Haar, welches man zwar selten zu sehen bekomme, das einzige sei, welches ohne Puder getragen werden könne.

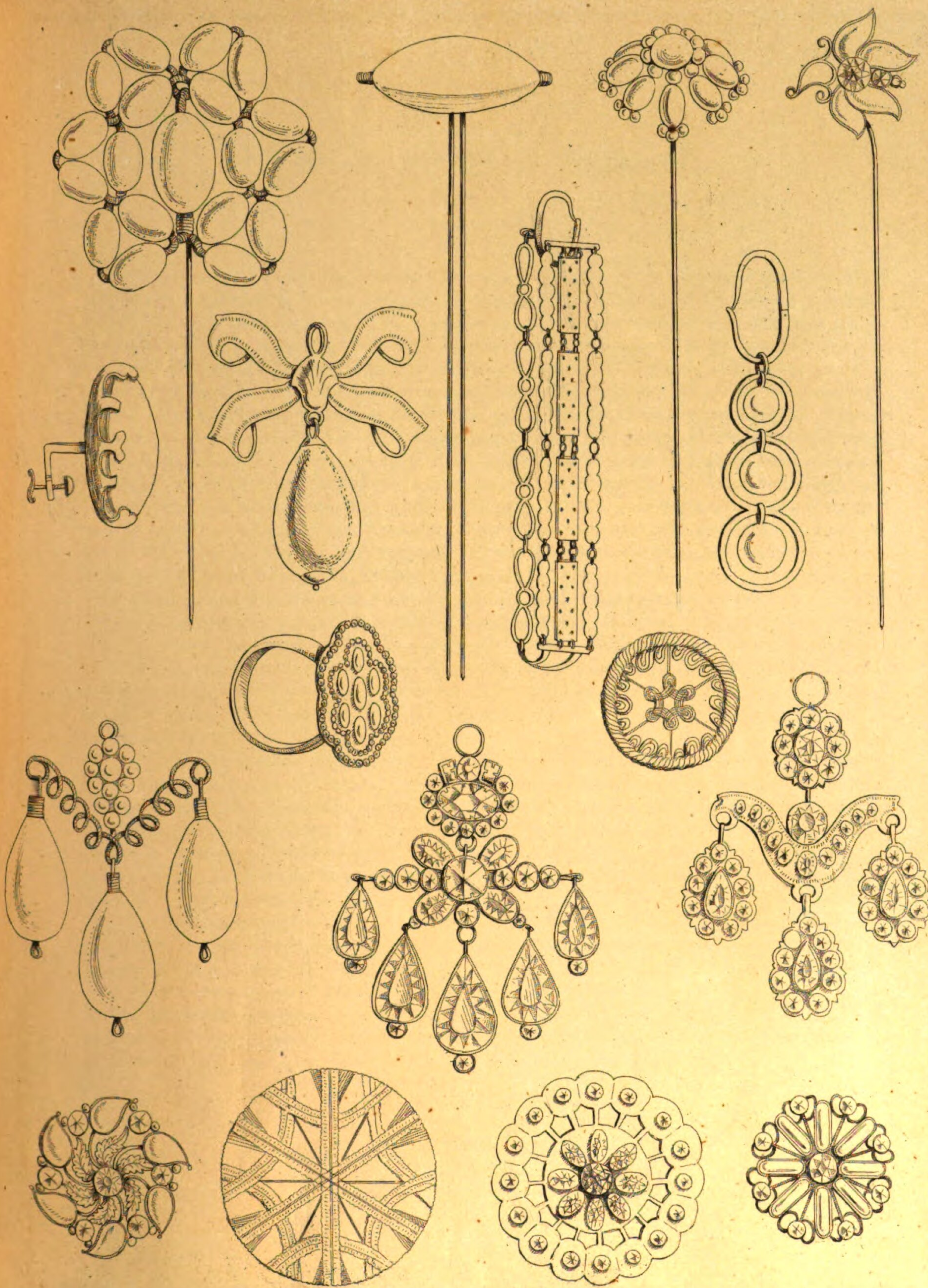
In der oberen Abbildung, links, haben wir, nach einem Kupferstiche von *Riepenhausen*, eine Pariser Kopftracht vom Jahre 1781, bereits sehr gemässigt und charakteristisch für die Epoche der hervorbrechenden Sentimentalität, in welcher dem Geiste das erste Schmerzgefühl und Ahnen der verlorenen Natur ankam; rechts eine Berliner Tracht vom Jahre 1791, schon nicht ohne bedeutende Anklänge aus der Revolution, welche, auch in der Kleidung, das frühere Uebermaass der Steifheit in ihr Gegentheil aufzulösen drohte, ohne doch den rechten Standpunkt unverletzter Natur zu treffen. Mehr noch tragen diesen Charakter die beiden unteren Figuren, welche dem Jahre 1795 angehören.



Schmucksachen

aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

Sämmtliche Gegenstände sind in natürlicher Grösse nach Originalen genommen, welche aus einer gräflichen Familie des mittleren Deutschlands stammen. Zuoberst finden wir eine Reihe jener oft 6 — 8 Zoll langen, manigfach verzierten Haarnadeln, mit welchen das hochtoupirte Haar aufgesteckt wurde. Der Kopf der drei ersten besteht aus einer einfachen oder mehren mit Golddraht an einander gereihten weissen Perlen; das Blümchen der vierten ist aus farbigen Steinen in Goldfassung zusammengesetzt. Die zweite Reihe enthält verschiedene Arten von Ohrgehängen. Die erste, eine weisse Perle in Gold, wurde nicht in das Ohrläppchen eingehängt, sondern daran festgeschraubt. Das zweite Gehänge ist ebenfalls eine ächte Perle unter einer goldenen Schleife; das dritte eine eigenthümliche Verbindung von vier Ketten, von welchen drei vorn und eine hinten herunterreichen. Die mittlere der drei vorderen verbindet eine Anzahl von Metallblättchen, welche mit dunkelblauer Emaille, die mit goldenen Sternchen besetzt ist, belegt sind. Das vierte Gehänge besteht aus drei fest mit einander verbundenen Ringen von edlem Metalle, in welchen eben so viele Kugeln frei schweben. Es folgen sodann ein Brillantring und ein mit Silber übersponnener, weissatlassener Knopf; darauf wiederum drei Ohrgehänge von der damals beliebtesten Form. Am ersten hängen drei Perlen an gewundenem Golddraht; am zweiten füllen die Goldfassung Steine von verschiedener Färbung; das dritte besteht aus Silber mit Brillanten besetzt. Um diesen Gehängen eine solche Richtung zu geben, dass der Schmuck stets seine ganze Fläche nach vorn hinkehrte, war am eigentlichen Ohrringe, hinter dem Läppchen, eine eigene Vorrichtung angebracht, nämlich ein Gestell von einem oder zwei unbeweglichen Ringen, die nach der Seite des Kopfes zu sich platt und fest an das Fleisch anlegten und nicht litten, dass der Schmuck bedeutend seine Richtung ändere. Derartige Gehänge und zwar in noch kolossalerer Grösse waren auch schon früher in Gebrauch. Sie finden sich abgebildet bei *Lacroix und Seré:* „*Le moyen age et la renaissance, III. t. 94.*" — In der untersten Reihe zeigen die beiden äussersten Figuren noch zwei Ohrgehänge von etwas bequemerer Form. Im ersteren reihen sich um einen weissen Stein sechs silberne Blättchen; den äusseren Rand bilden abwechselnd eben solche und blassrothe, blattförmige Steine, letztere in Goldfassung. Im letzten haben die länglichen Steine die Röthe des Rubins. Die zweite Figur der untersten Reihe stellt einen grossen, weissatlassenen, mit Gold übersponnenen Knopf dar, welcher, wie der oben genannte, dem Reitkleide einer Dame entnommen ist, ersterer dem Obergewande, dieser der Weste. Die Stoffe beider Theile dieses kostbaren Habits bestehen aus schwerem, weissen Seidenzeuge, die Weste mit Silberfaden durchwebt, beide mit goldenen Arabesken und zierlichen Blumenguirlanden von bunter Seide reliefartig bestickt. — Der Vollständigkeit wegen fügen wir in der noch übrigen Figur eine Form jener gewaltigen Stahlknöpfe hinzu, die im vorigen Jahrhundert eine so bedeutende Rolle spielten. Derselbe ist durchbrochen, glänzend polirt und mit Buckeln vom selben Metalle besetzt.



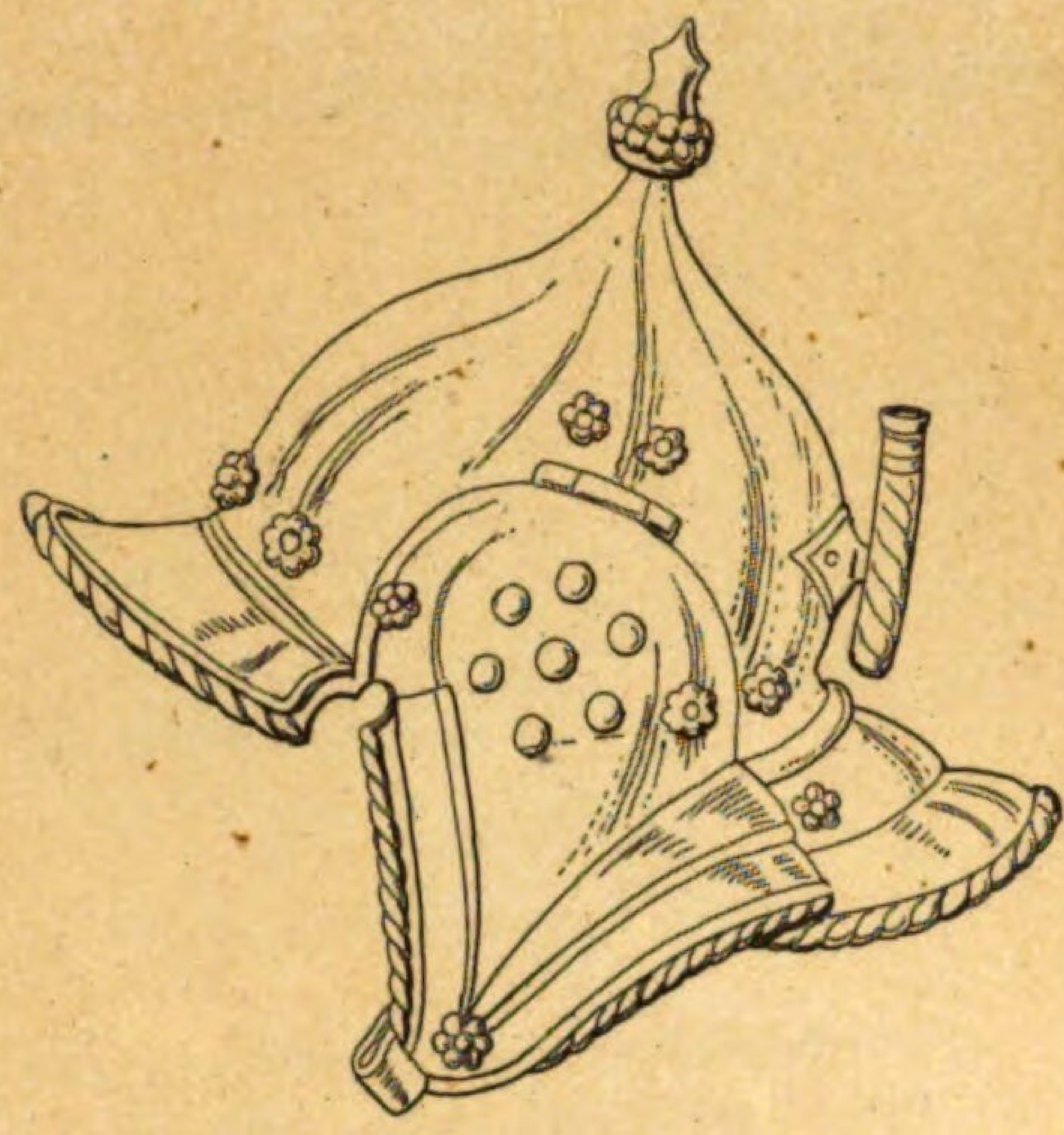
Helme und Hüte des 17. Jahrhunderts.

Bekannt sind die Einwirkungen, welche der erweiterte Gebrauch des Schiesspulvers auf Kriegführung und Bewaffnung im 16. und 17. Jahrhundert hatte. Was die letztere betrifft, so suchte man sich zwar eine Zeit lang noch durch Eisenwehr gegen den Andrang der Kugeln zu sichern und die Rüstungen wurden immer schwerer. Ihre Bedeutung wurde aber auch immer mehr die einer blossen Schutzwehr. Das phantastische Element, welches in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Leben nach allen Seiten hin erfüllt hatte, verlor sich mit dem Ausgange des Jahrhunderts auch aus der Art der Bewaffnung. Mit dem 17. hatte sich eine einfache, möglichst zweckmässige Form der Rüstung herausgestellt, die allgemein in Anwendung gebracht wurde und mit geringen Abweichungen sich das ganze Jahrhundert hindurch in derselben Gestalt erhielt. Wir werden später Gelegenheit haben, auf diesen Gegenstand näher einzugehen. — Was im Allgemeinen von der Rüstung, gilt im Besondern auch vom Helme. Auch dieser nahm nach 1600 eine allgemein gebräuchliche Einrichtung und Gestalt an. Es ist der Visirhelm des vorigen Jahrhunderts in möglichster Vereinfachung. Doch wurde auch das Visir bei weitem nicht mehr so häufig angewandt; das Gesicht war in den meisten Fällen unbedeckt und höchstens durch eine Stange geschützt, die von oben durch den Schirm des Helmes über die Nase herabgeschoben wurde (s. die mittlere Figur der Abbildung). Diese Stange vereinigte sich auch wohl mit zwei anderen, welche zu beiden Seiten des Gesichtes herabliefen und mit der mittleren in der Gegend des Kinnes zusammenstiessen. Auch das Kinnstück des alten Helmes wurde gewöhnlich nur durch ein Paar schmalere oder breitere Ohrenklappen von geschmiedeten Platten oder eisenbesetztem Leder vertreten, die mit einem Sturmbande unter dem Kinne zugebunden wurden. Der Kamm über dem Scheitel wurde beibehalten; ebenso die Röhre am Hinterhaupte, welche zum Einstecken eines Federschmuckes bestimmt war. Um den Hinterrand der Helmhaube fügte sich ein breiterer Schirm zur Deckung des Nackens.

Die ausgebildetere Kriegskunst des 17. Jahrhunderts, welche die einzelnen Bestandtheile des Heeres mehr schied und durch uniforme, zweckmässige Ausrüstung kennzeichnete, liess indess den Helm wie überhaupt die Eisenrüstung nur gewissen Truppengattungen, namentlich der schweren Reiterei, wo denn das Verhältniss sich so gestaltete, dass die Anführer mehr den vollständigen Visirhelm, der gemeine Krieger die zuletzt beschriebene Eisenhaube trugen. Die Uebrigen hatten den bekannten Filzhut mit breiter, geschwungener Krämpe, dessen Form nach dem 30jährigen Kriege sich ebenfalls zusammenzog und steifer wurde (s. die beiden unteren Figuren der Abbildung).

Von einem Turnierhelme ist im 17. Jahrhundert, nachdem schon im vorigen das Turnier selbst sich in Ringelrennen, allegorische Aufzüge bei Hoffesten und dergl. aufgelöst hatte, keine Rede mehr. Im 18. Jahrhundert schwindet der Helm gänzlich.

Wir bemerken noch, dass die beiden oberen Helme auf unsrer Tafel von einem gemalten Blatte im germanischen Museum entnommen sind, welches verschiedene Waffen aus einem ungenannten Zeughause darstellt. Der erste ist dunkelfarbig mit schöner, ciselirter Arbeit; der zweite hellstahlblau; beide mit goldenen Buckeln besetzt. Die übrigen Figuren sind nach gleichzeitigen Kupferstichen.




Portrait des Carl Freiherrn von Avaucour.

Am nächsten den Spaniern reihen sich auf jenem grossen Völkercongresse, was die Ausprägung des Charakters in der äusseren Erscheinung betrifft, die Franzosen, welche gemäss dem Antheile, den diese Nation besonders gegen Ende des Krieges an demselben genommen hatte, durch mehr als einen Bevollmächtigten vertreten waren. Sie tragen nicht weniger Selbstbewusstsein in sich, als jene, doch im Stolze durch eine gewisse Bonhommie gemildert, die zur eigenen Genugthuung auch die Anderer bedarf. Diesen Ausdruck trägt besonders der französische Bevollmächtigte, Graf *von Laroche;* weniger der von uns abgebildete Freiherr *von Avaucour*, dessen Züge, nicht ohne eine Zuthat von Krankheit und innerer Auflösung, mehr den Ernst zur Schau tragen, der den Hauptausdruck jener Zeit bildet. — Besonders merkwürdig ist uns dieser Kopf durch die Haartracht, welche durch den an der rechten Seite tief herabhangenden Haarbüschel sich auszeichnet — eine Mode, die gegen Ende des 30jährigen Krieges allgemeiner wurde. Die nach 1600 aufkommende Sitte, das Haupthaar frei und tief herabwallen zu lassen, musste manches Unbequeme mit sich führen. Es bildeten sich nach und nach Auskunftsmittel, um Erleichterung zu verschaffen. Man band das Haar zu beiden Seiten des Hauptes mit Bändern zusammen und trug deren Schleifen als Zierrath. So findet es sich unter anderen auf den Bildern des jungen Grafen *Ferdinand Ernst von Wallnstein.* Man schnitt auch das Haar an der einen Seite des Kopfes zu mässiger Länge ab und liess es nur an der anderen wachsen. Auch gönnte man diesen Vorzug oft nur einer einzelnen Haarlocke, wie wir es auf unsrer Abbildung sehen. Doch wurde, was anfänglich nur durch das Bedürfniss der Bequemlichkeit veranlasst sein mochte, endlich wiederum eine Mode, eine Form, durch die man den Geist ausdrücken wollte, der sich auf naturgemässe Art zu offenbaren nicht mehr Kraft fand. Es kommen „Löwen" damaliger Zeit vor, die auch ohne das übrige Haar sonderlich zu kürzen, aus demselben einen Zopf hervorwachsen lassen, der recht eigentlich das Vermögen des Haarwuchses auf die Probe zu stellen berufen zu sein scheint. Wir stehen hier wirklich bei dem Beginne des Zopfes. Denn die einzelne Haarlocke wurde schon, um sie noch mehr hervorzuheben, unten mit einer Schleife versehen, auch wohl mit einem Bande von oben herab umwunden, sogar steif geflochten und mit einem Bande durchzogen. *König Christian IV. von Dänemark* trug einen so vollständigen Zopf, wie er nur im 18. Jahrhundert gekannt war, jedoch, statt im Nacken, an der linken Seite des Kopfes.

Carl, Freiherr von Avaucour, war Rath Seiner Majestät des allerchristlichsten (d. h. französischen) Königs und zugleich Oberster in einem schwedischen Reiterregimente. Sein Bildniss ist nach einem Kupferstiche von *Matthäus Borrekens* genommen.

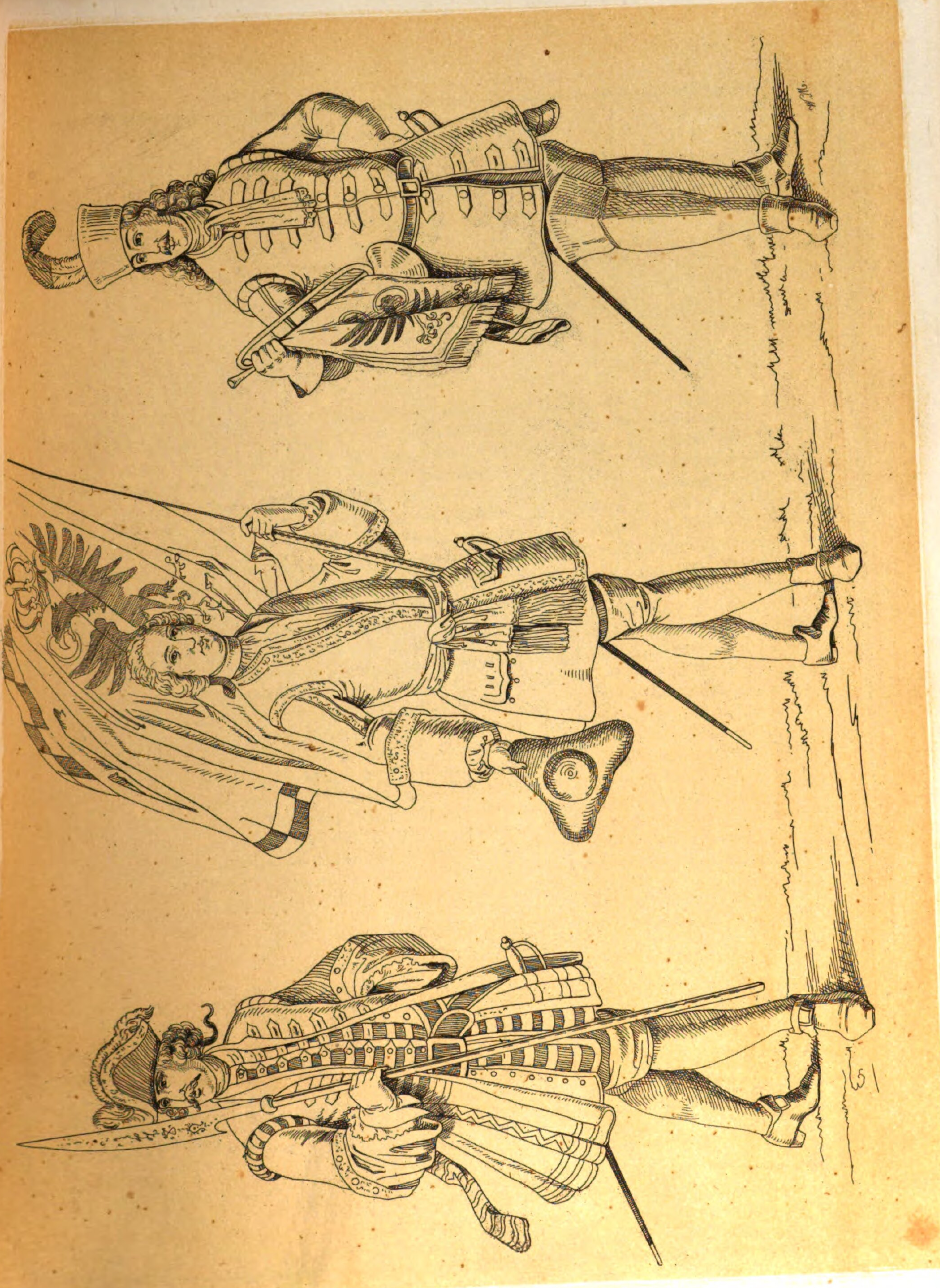

W.M.

Oesterreichisches Militair

um 1700.

Die erste Figur gehört der Leibgarde an, damals *Hatschiere*, später *Arcieren-Leibgarde* genannt. Die Farben der Uniform sind folgende: Hut schwarz mit goldnem Besatz und weissem Federschmuck; Halstuch weiss; Weste, mit dem Wamms von gleicher Länge, perlgrau mit goldnem Besatz; Wamms, mit den Aermeln, zinnoberroth mit Goldbesatz; goldengelb die Aufschläge an den Aermeln mit gleichem Besatz; Manchetten weiss; Handschuhe gelb; Ueberrock, mit herabflatternden Aermeln, seegrün mit Rosa-Unterfutter und eben solchem Litzenbesatz auf der Brust. Der hängende Aermel ist grün und rosafarben, der Unterrand der Rockschösse rosafarben, hellgrün und weiss gestreift, ebenso der Wulst auf den Schultern. Ueber den Rockschössen läuft von Grün und Rosa ein Zickzack. Die Beinbekleidung, Gürtel und Schuhe sind schwarz, letztere beiden mit goldner Schnalle. Im Jahre 1758 veränderte diese Uniform ihren Schnitt, seit 1763 auch ihre Farbe, indem das Rosaroth schwand und das Grün schwarz wurde; seit 1817 besteht dieselbe aus rothem, goldbesetzten Frack und weissen Beinkleidern. — Die Mitte der Tafel stellt einen Fähnrich dar. Das Haar ist gepudert und läuft in einen Zopf aus; das Halstuch roth; der Rock weisslich-grau (perlgrau) mit hellblauem Unterfutter, eben solchen Aermelaufschlägen und goldnem Besatz; Strümpfe roth; Schuhe schwarz. Die Fahne trägt auf Gelb den schwarzen Doppeladler und einen weiss und roth gewürfelten Rand — erstere als Farben des Reichs, letztere als die des Erzherzogthums Oesterreich. — Den dritten Platz nimt ein Trompeter ein. Die Kopfbedeckung ist schwarz mit schwarz und gelb getheilter Feder; das Halstuch weiss; der Rock, wie auch die Beinkleider, zinnoberroth, ersterer mit goldenem Besatz. Der Achselwulst ist blau und golden gestreift, wie auch die herabhängenden Aermel. Das Fähnchen an der Trompete ist gelb; Gürtel und Handschuhe sind lederfarben. Eine ähnliche Uniform trägt um dieselbe Zeit der Heerpauker, nur ist dessen Feder ganz roth, und blau, was bei dem andern roth ist und umgekehrt. Doch war die Uniformirung der — zur Cavallerie gehörigen — Trompeter und Heerpauker, wie die der Tamboure der Infanterie bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts der Willkür des Regiments-Inhabers oder Commandanten anheim gestellt. Im Jahre 1768 wurden die Pauken und Trommeln bei der Cavallerie ganz abgeschafft.

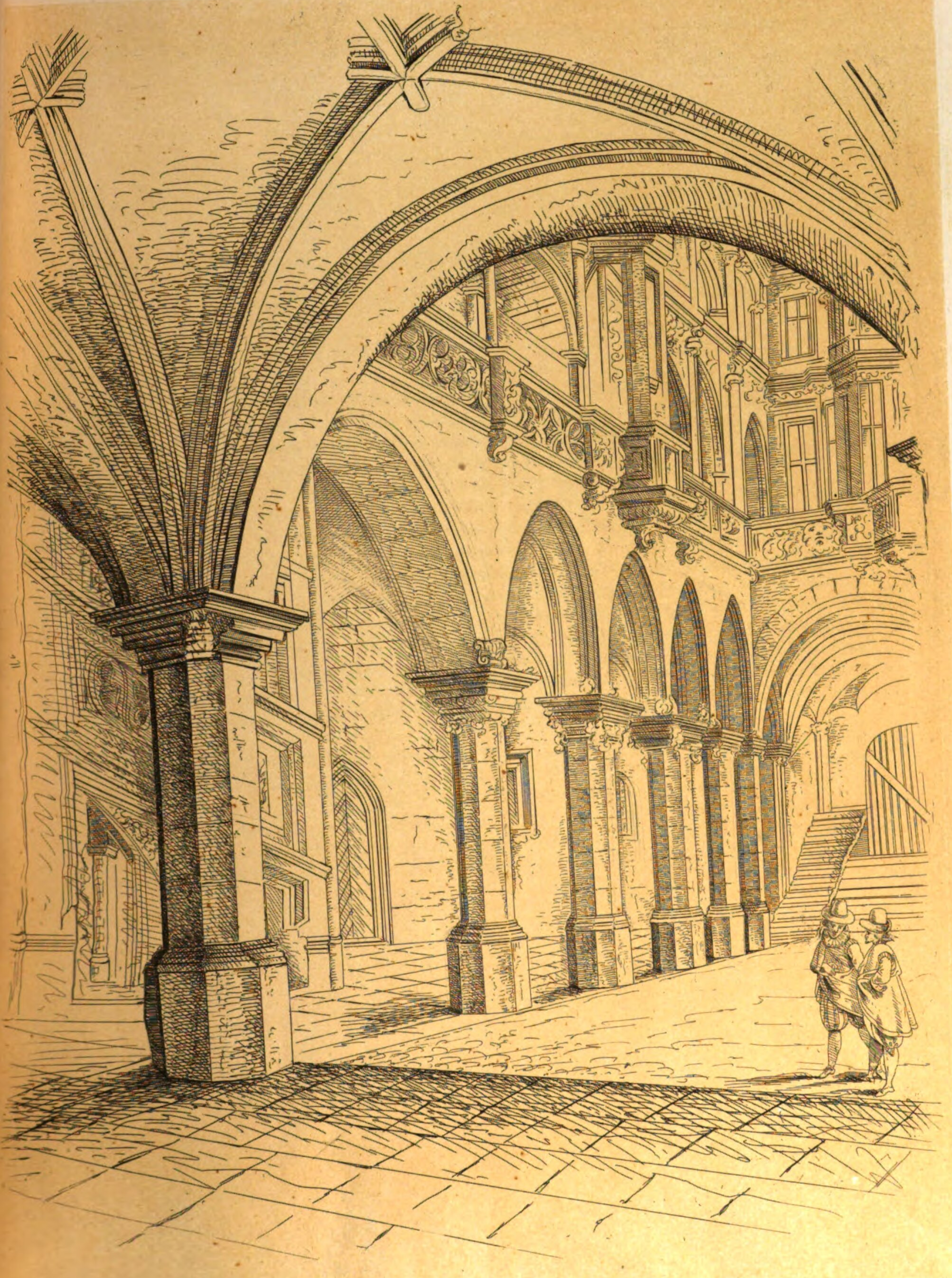
Die von uns gegebenen Abbildungen sind, mit Einstimmung der löblichen Verlagshandlung, dem trefflichen, reich colorirten Werke: *„Die k. k. Oesterreichische Armee im Laufe zweier Jahrhunderte“* — Wien, bei *J. Bermann und Sohn* — entnommen.



Hof im Peller-Hause zu Nürnberg.

Zu den vorzüglichsten Zierden Nürnbergs und im Besonderen des Aegydienplatzes gehört das sogen. Pellerische Haus, welches im Jahre 1605 *Barthel Viatis*, ein reicher Nürnberger Handelsherr, für seinen Schwiegersohn *Martin Peller* erbauen liess, von dessen Familie es lange besessen wurde und den Namen erhielt. Dasselbe ist in reichem venetianischen Style aufgeführt, besteht aus einem Vordergebäude, welches seine spitzgieblige, buntgegliederte Façade dem Platze zukehrt, und aus zwei Seitenflügeln, die mit einem Hinterhause einen prachtvoll umrahmten Hof einschliessen. Derselbe ist nämlich mit einer dreifach übereinander gestellten Arkadenreihe umgeben, die mit flachen Kreuzgewölben an die Seitenwände des Hauses sich anlehnen und nach aussen mit Rundbögen über achtkantigen Pfeilern hervortreten, von mehrfachen Erkern unterbrochen, mit manigfaltigem Zierrath im Geschmacke der Zeit versehen. Die beiden oberen Bogengänge werden durch zierlich durchbrochene, steinerne Balustraden zu Corridoren abgeschlossen, deren Breite neben den Gängen noch hinreichenden Raum für Aufstellung von Orangenbäumen u. dgl. übrig lässt. Am Hinterhause erhebt über einem dreistöckigen Erker sich ein zweiter Spitzgiebel, der in den bekannten obeliskenförmigen Steinnadeln, welche an die Stelle der gothischen Fialen getreten waren, ausläuft. Die Spitze der Vorderfaçade krönt über einer muschelförmigen Rundung die auf einer Weltkugel stehende Gestalt des Jupiter mit Scepter und Blitz; daneben der Adler. Ueber dem Mittelfenster des zweiten Stockwerks befindet sich, ganz dem Geiste der Zeit gemäss, die antique und mittelalterliche Erinnerungen in gleicher Geltung neben einander stellte, ein Flachbild des heil. Martin, der mit dem Schwerte für einen Armen den Mantel theilt. — Merkwürdig sind noch in demselben Hause eine Wendeltreppe, die in sanfter Ansteigung, mit breiter, reichverzierter Decke, und kunstvoll um mehre schlanke Säulen sich windenden Geländer vom Hofe in die oberen Räume führt; sodann ein Saal, dessen Wände ringsum, vom Parquet bis weit über Mannes Höhe in verschwenderischer Pracht mit Täfelwerk bekleidet sind und dessen Decke eine ähnliche Bekleidung mit Malereien aus der alten Mythologie und Geschichte ziert.

Abgebildet sind diese so wie andere Ansichten aus diesem Hause im Nürnberger Gedenkbuch, Tafel 11. 65 — 67. Auch existiren davon Kupferstiche aus älterer Zeit.



Französische Trachten

aus der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts.

Nebenstehende Figuren sind einem ziemlich umfangreichen, im germanischen Museum befindlichen Gemälde entnommen, auf welchem in einem mit gelben, gepressten Ledertapeten behangenen Saale mehre Partieen einer Gesellschaft mit verschiedenen Unterhaltungen, wie Tanz, Kartenspiel u. dgl. sich vergnügen. Die abgebildeten Gruppen sind unter den Tanzenden ausgehoben. Die Dame des rechts stehenden Paares trägt ein Oberkleid von rosafarbenem Atlas über einem weissen Unterkleide; jenes mit schwarzen, goldrandigen Litzen besetzt. Weiss sind auch die Spitzen des Halskragens und der weit hervorstehende Unterärmel. Das Obergewand der anderen Dame ist weisslich gelb; das Unterkleid ebenfalls weiss. Sie trägt auf der weissen Halsbedeckung hochrothe Schleifen. Der neben ihr stehende Herr erscheint in schwarzer Amtstracht mit unbefiedertem Hute. Desto bunter tritt in seinem Anzuge der Tänzer auf. Er trägt einen perlgrauen Rock mit reichem Goldbesatze. Mit Gold- und Perlenstickerei ist auch das lederfarbene Bandelier um seine Schulter, welches von einer rosafarbenen, seidenen Schärpe gehalten wird, ausgestattet. Eine eigenthümliche Tracht bilden die zwei Paar über einander gezogenen Strümpfe, von welchen das untere rosaroth, das obere gelb ist. Die Schuhe sind schwarz mit hochrothen Sohlen und Absätzen; schwarz auch der Hut mit einer weissen und zwei blauen Federn. Die bauschigen Manchetten sind weiss; der untere Besatz am Rocke sowie die unter dem letzteren hervorhangende Quaste des Wehrgehänges blau und gelb.

Die französische Tracht, zu deren Entfaltung die übertriebenen, oft lächerlichen Bemühungen König Heinrichs III. besonders beigetragen hatten, erreichte ihren Höhenpunkt in Pracht und Manigfaltigkeit unter Heinrich IV., an dessen Hofe vor Allen die schöne und phantasiereiche Königin Margaretha tonangebend war. Später vereinfachte sich die Kleidung wieder; unter Ludwig XIV. war sie noch reich an Ausstattung, mit kostbaren Stickereien und Besatz von Perlen und Edelsteinen versehen, doch gemessen und steif im Schnitte; der phantastische Luxus erging sich auf anderen Gebieten.

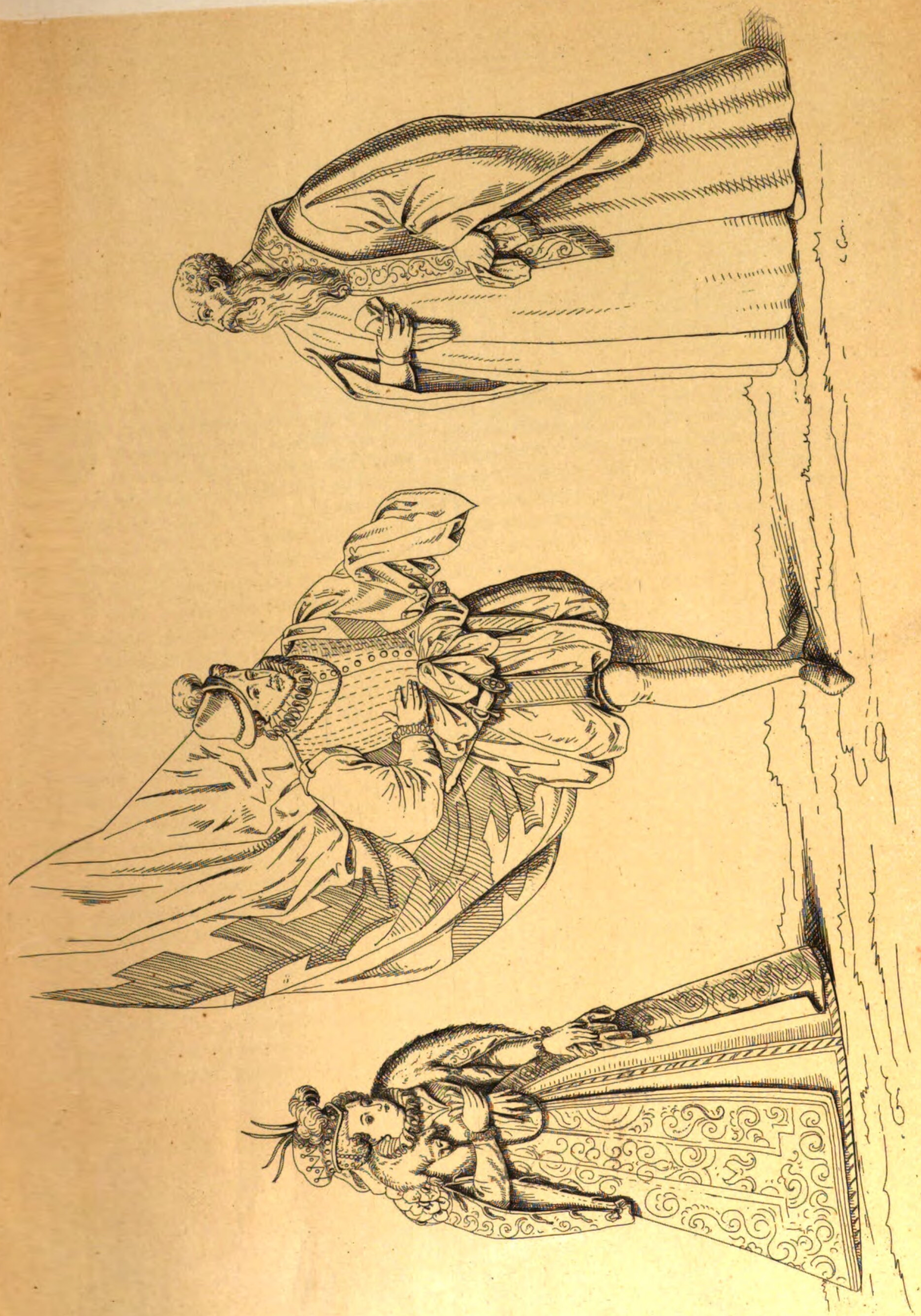


Italienische Trachten

vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts.

Zu den interessantesten Denkmälern im germanischen Museum gehört das Stammbuch eines gewissen *Onophrius Berbinger* von *Nanhofen*, der vom Jahre 1570 an in Italien und namentlich an der Universität Bologna sich aufhielt und dort, wie später auch in Deutschland, seine zahlreichen Freunde mit Namen, guten Sinnsprüchen, auch Wappen und anderen Malereien in seinem Büchlein sich verewigen liess. Letztere namentlich enthalten manche interessante Darstellung aus der Sitten- und Kostümgeschichte jener Zeit, in einzelnen Figuren sowohl als ganzen Scenen. Der Hauptschauplatz, woher die Gegenstände entnommen sind, ist Venedig, welches damals noch auf dem Höhenpunkte seiner Macht sich befand, wo das glanzvollste Leben sich entwickelte und ohne Zweifel die in Bologna Studirenden ihrer Schaulust häufig Genüge thaten. — Wir geben aus diesem Stammbuche drei Figuren, von welchen die erste eine vornehme Frau in schwarzem Hütchen, gelbseidnem Unter-, und blaudamastnen, weissgefütterten Oberkleide darstellt. Besonders merkwürdig ist diese Figur wegen des Pelzes, den sie um die Schulter geschlagen hat und der kein andrer ist, als der bei *v. Hefner-Alteneck, Trachten des christl. Mittelalters III. 104* besonders abgebildete Flohpelz, den, oft mit kostbaren Verzierungen versehen, die italienischen Frauen zur Ablenkung lästiger Gäste zu tragen pflegten. Wir sehen dieses Instrument mit den goldnen, besonders angesetzten Kopf und Klauen zu beiden Seiten des Nackens herabhangen, vom Kopfe des Thieres aus mit einer Kette an den Gürtel befestigt. — Der Fahnenträger in der Mitte ist, wie ersichtlich, kein militärischer, sondern wahrscheinlich eine Figur aus einem festlichen Aufzuge, bei welchem der Besitzer des Stammbuches oder der Zeichner diese Rolle vertrat. Hut und Schuhe sind schwarz, die übrige Kleidung gelb.

Die dritte Figur stellt einen *„Ritter von der goldnen Stola"* dar — ein Orden der Republik Venedig, welcher in Ansehung seiner Mitglieder an keine bestimmte Zahl gebunden war, darin aber nur die Ausgezeichnetsten und Verdientesten des Adels aufgenommen wurden. Diese Ritter hatten ihren Namen von der sogenannten Stola, einem spannebreiten, goldgestickten Bande, welches über der linken Schulter vorn und hinten bis zu den Knieen hinabhing. Zweck und Gedanke, welche diesem Orden zu Grunde lagen, war eine Ehrenauszeichnung für Personen, welche im Kriege oder sonst sich um das Vaterland verdient gemacht hatten. Die darin Aufgenommenen hatten das Recht, bei besonderen Gelegenheiten in herzoglichem Gewande zu erscheinen, d. h. in einem weitärmeligen Oberkleide von dunkelrother Seide, Taft oder Damast, über welchem die Stola in angegebener Art befestigt war, und das im Winter mit kostbarem Pelze gefüttert getragen wurde. Die Unterkleider waren carmoisinroth. Statt der hohen Kopfbedeckung jedoch, welche dem Dogen allein zustand, trugen die Ritter eine baretartige Mütze von weniger weitem Umfange als die deutschen Barete damaliger Zeit. Zu gewöhnlichen Zeiten gingen sie schwarz, die Stola nur mit einem goldenen Rande besetzt. — Diese kam übrigens auch sonst in der damaligen Kleidung vor und war eigentlich ein Ueberbleibsel der Sendelbinde des 15. Jahrhunderts, welche man damals von der Kopfbedeckung oft bis nahe zur Erde herabhängen liess, und von welcher *Titian* seltsamer Weise angibt, dass sie auf ärztliche Verordnung abgeschafft sei, weil man darin etwas Schädliches für den Kopf, ja sogar den Grund einer Augenkrankheit gefunden habe. Wahrscheinlicher will es uns dünken — da man wohl kaum jemals aus Gesundheits-Rücksichten, sondern höchstens der Bequemlichkeit zu Liebe an der Tracht geändert hat — dass man anfing, die Kopfzierde, die aus den festen, schweren Stoffen damaliger Zeit bestehend, der Eitelkeit keine kleine Busse auflegen musste, auf der Schulter zu befestigen, wofür nicht seltene Belege sich finden. Da hierdurch aber der Kopf gleichsam an die Schulter gefesselt war, so schnitt man zwischen beiden durch und trug bloss noch eine Stola auf der letzteren.



Polnische und ungarische Trachten

aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts.

Die nebenstehenden Kostüme sind grössten Theils der *Beschreibung und Abbildung der vornehmsten Städte der Welt* von *G. Braun* und *F. Hogenberg* entnommen, einem Werke, das man in dieser Beziehung für eine authentische Quelle zu halten Anstand nehmen könnte. Doch zeigt eine im germanischen Museum befindliche, mit handschriftlichen Bemerkungen versehene Originalzeichnung von *Georg Houfnagel*, einem der vorzüglichsten Mitarbeiter an dem genannten, für jene Zeit grossartigen Werke, dass man bei Herausgabe desselben den bis dahin noch oft eingehaltenen Standpunkt der blossen Phantasiedarstellung zu verlassen und möglichst naturgetreue Abbildungen zu liefern bemüht war. Zwar haben sich immerhin auch bei Darstellung der fremden Trachten einzelne Fehler eingeschlichen, welche deutsches Wesen in die ausländischen Formen bringen, doch sind wir durch Vergleichung mit anderen gleichzeitigen Abbildungen und mit Originaldenkmälern — in der *galimbertischen* Sammlung zu Nürnberg befinden sich u. a. Waffen, in der *hertelschen* Schuhe aus jenen Gegenden — hinreichend in Stand gesetzt, die Fehler durch kaum bemerkbare Besserungen auszumerzen.

Ungarn stand in damaliger Zeit in Krieg und Frieden noch manigfach mit der Türkei in Verbindung, hatte sogar die Türken als Eroberer im eigenen Lande, was auf die Tracht der Bewohner nicht ohne Wirkung blieb. Namentlich möchten wir diesem Einflusse die auch nach Polen hinüber gedrungene Sitte, das ganze Haupt bis auf einen Büschel am Vorderkopfe kahl zu scheeren, zuschreiben. Diese Tracht kommt, wie Abbildungen es bezeugen, im 14. und 15. Jahrhundert noch nicht vor, dauert aber vom 16. an bis in's 17. hinein. Die Tracht des blossen Schnurrbartes ist indess eine uralte slavische Sitte. Türkischer Einfluss mag auch die Form des kaftanartigen Obergewandes bedingt haben, da früher bei Slaven die auch in Deutschland getragene einfache Tunika und der Mantel gebräuchlich waren. An letzterem findet sich indess schon früh reicher Pelzbesatz. Der junge Pole und Magyar trug auf dem Kopfe eine kleine Mütze mit Reiherfedern, welche kaum den Scheitel bedeckte, der bejahrtere Mann mehr eine cylinderförmige Kopfbedeckung mit Aufschlägen, der südliche Slave eine Pelzmütze von Wolfsfell, welche jedoch auch in den nördlicheren Ländern vorkommt. Ein krummer Säbel und langer Speer machten Hauptstücke der Bewaffnung aus; auch ward die Keule geführt.

Die erste Gruppe in der oberen Reihe stellt ein Paar vornehmer Polen aus Warschau dar. Die dritte Figur ist in etwas veränderter Stellung der *Apotheose des Kaiser Maximilian II.*, einer Radirung von *Jost Amman*, entnommen und gibt eine ungarische Tracht. Ebenso die erste Figur in der unteren Reihe. Die beiden anderen sind wiederum Polen und zwar, nach dem genannten Werke, Bewohner von Krakau.



Venetianische Galere.

Die beistehende Abbildung ist demselben Stammbuche des *Onophrius Berbinger* entnommen und zwar nach einer Malerei vom Jahre 1573. Das kleine Werk enthält mehre Darstellungen von venetianischen Fahrzeugen, gewöhnliche Seeschiffe, Galeren, Gondeln u. a. auch den berühmten *Bucentoro*, auf welchem alljährlich der Doge von Venedig seine Vermählung mit dem Meere feierte. Doch ist das von uns abgebildete Fahrzeug prächtiger an äusserer Ausstattung, als das genannte, so dass Zweifel entstehen könnte, ob wir es hier nicht vielmehr mit einer Phantasie, als mit der Wirklichkeit zu thun haben. Doch stammte das Schiff, welches jenem feierlichen Gebrauche gewidmet war, ohne Zweifel aus früherer Zeit als das abgebildete und war deshalb einfacher. Grade gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts entfaltete sich in Venedig im Allgemeinen, wie in dem besonderen Punkte des Seewesens, ein bis dahin unbekannter Luxus. Im Jahre 1571 ward eine Galere vom Stapel gelassen, welche die unsrige noch bei weitem übertrifft und deren Ruf sich in fremde Lande verbreitete, so dass *Balthasar Jenichen* in Nürnberg sie wie eine Art Weltwunder durch eine Radirung zu verewigen Anlass nahm. Sollte aber auch unsre Abbildung nicht das Portrait eines bestimmten Schiffes darstellen, so gibt sie doch, wie aus der Vergleichung mit den anderen dargestellten Fahrzeugen hervorgeht, die allgemeine Einrichtung und Weise einer damaligen Galere. Die untere Hälfte des Fahrzeuges bis zu den Ruderfenstern ist schwarz, der ganze obere Theil hochroth. So gefärbt sind auch die Ruder, Masten, Raen und die Decken des Gezeltes auf dem Hintertheile. Alle Einfassungen und anderen Verzierungen sind vergoldet, auch die beiden karyatidenartigen Figuren vor und über dem Zelte. Der Löwe des heiligen Markus, welcher als Wappenzeichen der Republik auf allen Fähnchen angebracht ist, hat hier von den gewöhnlichen abweichende Farben. Er ist sonst golden auf blauem Grunde, hier golden auf rothem Felde und auf silbernem Boden stehend — letzteres ohne Zweifel, wie vielleicht auch das Blau im eigentlichen Wappen, eine Anspielung auf das Meer. *Rüxner* hat in seinem Wappenbuche sogar einen rothen Löwen, welcher mit den Hinterfüssen auf einem silbernen Meere steht und die linke Vorderpranke an einen grünen Berg legt, während er in der rechten eine goldne Burg emporhebt, und nur eine blaue Zunge ausstreckt.

Die bewaffnete Mannschaft auf dem Schiffe trägt hohe, schwarze oder rothe Mützen; die übrige Kleidung ist willkürlich.

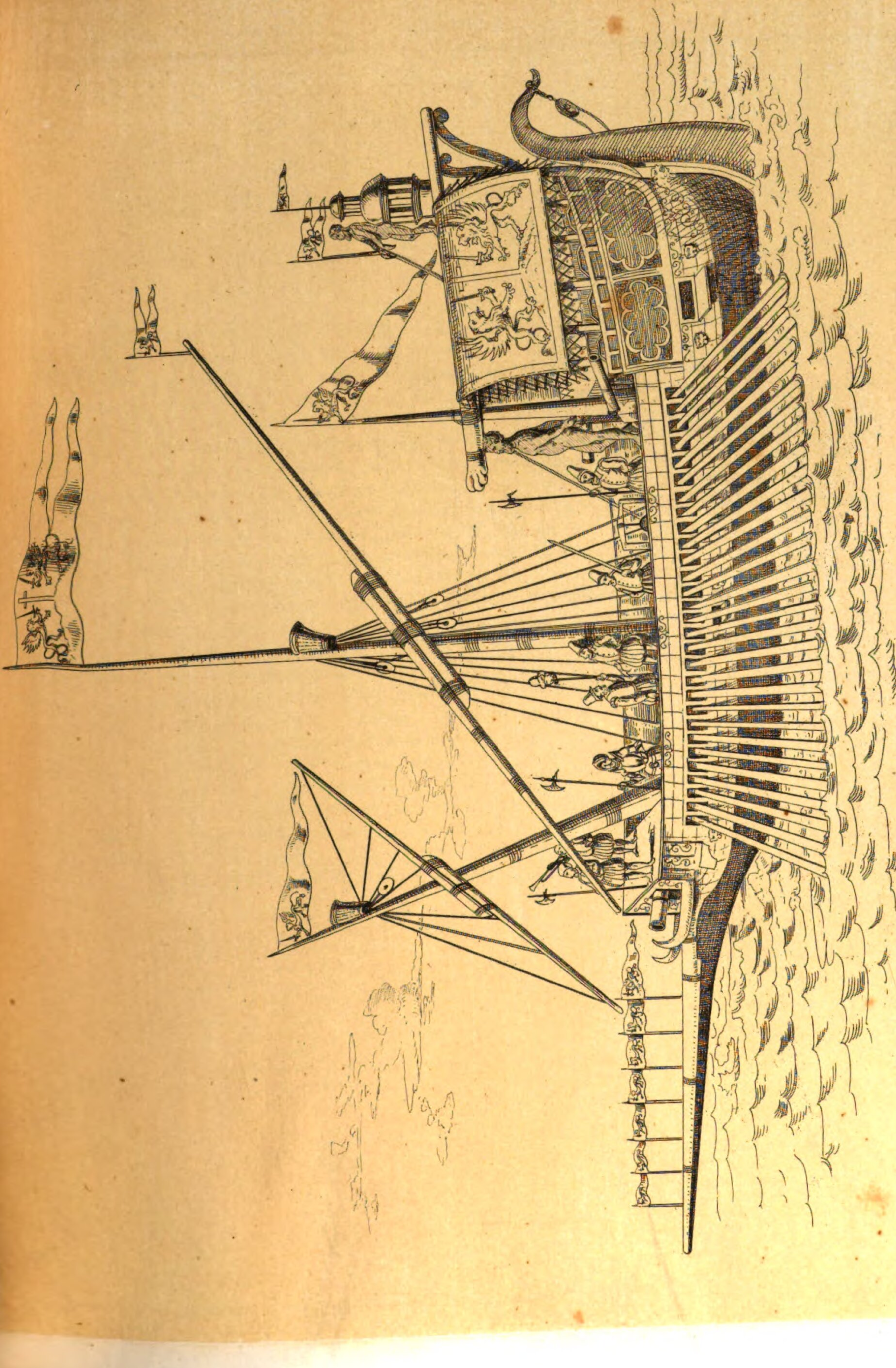
An den Masten sind die Segel weggelassen, da diese seltener gebraucht wurden, vielmehr Galerensträflinge diese Art von Schiffen fortruderten.

Venetianische Galere

Die beistehende Abbildung ist demselben Stammbuche des Gottfried Erlinger entnommen und zwar nach einer Malerei vom Jahre 1573. Das kleine Werk enthält mehre Darstellungen von venetianischen Fahrzeugen, gewöhnliche Seeschiffe, Galeren, Gondeln u. s. w. auch den berühmten Bucentoro, auf welchem alljährlich der Doge von Venedig seine Vermählung mit dem Meere feierte. Doch ist das von uns abgebildete Fahrzeug prächtiger an äusserer Ausstattung, als der genannte, so dass Zweifel entstehen könnte, ob wir es hier nicht vielmehr mit einer Phantasie, als mit der Wirklichkeit zu thun haben. Doch stammte das Schiff, welches jenem feierlichen Gebrauche gewidmet war, ohne Zweifel aus früherer Zeit als das abgebildete und war deshalb einfacher. Grade gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts entfaltete sich in Venedig im Allgemeinen, wie in dem besonderen Punkte des Seewesens, ein bis dahin unbekannter Luxus. Im Jahre 1571 ward eine Galere vom Stapel gelassen, welche die ganzige noch bei weitem übertraf und deren Ruf sich in fremde Lande verbreitete, so dass Balthasar Jenichen in Nürnberg sie als eine Art Weltwunder durch eine Radirung zu verewigen Anlass nahm. Sollte aber auch unsere Abbildung nicht das Portrait eines bestimmten Schiffes darstellen, so geht sie doch, wie aus der Vergleichung mit den anderen dargestellten Fahrzeugen hervorgeht, die allgemeine Einrichtung und Weise einer damaligen Galere. Die untere Hälfte des Fahrzeuges bis zu den Ruderfenstern ist schwarz, der ganze obere Theil hochroth. So gefärbt sind auch die Ruder, Masten, Raen und die Decken des Verdecks auf dem Hintertheile. Alle Einfassungen und anderen Verzierungen sind vergoldet, auch die beiden karyatidenartigen Figuren vor und über dem Zelte. Der Löwe des heiligen Markus, welcher als Wappenzeichen der Republik auf allen Fähnchen angebracht ist, hat hier von den gewöhnlichen abweichende Farben. Er ist sonst golden auf blauem Grunde, hier golden auf rothem Felde und auf silbernem Boden stehend — letzteres ohne Zweifel, wie vielleicht auch das Blau im eigentlichen Wappen, eine Anspielung auf das Meer. Erlinger hat in seinem Wappenbuche sogar einen rothen Löwen, welcher mit den Hinterfüssen auf einem silbernen Meere steht und die linke Vordepranke an einen grünen Berg legt, während er in der rechten eine goldne Burg emporhebt, und nur eine blaue Zunge ausstreckt.

Die bewaffnete Mannschaft auf dem Schiffe trägt hohe schwarze oder rothe Mützen; die übrige Kleidung ist willkürlich.

An den Masten sind die Segel weggelassen, da diese seltener gebraucht wurden, vielmehr Galerensträflinge diese Art von Schiffen fortruderten.



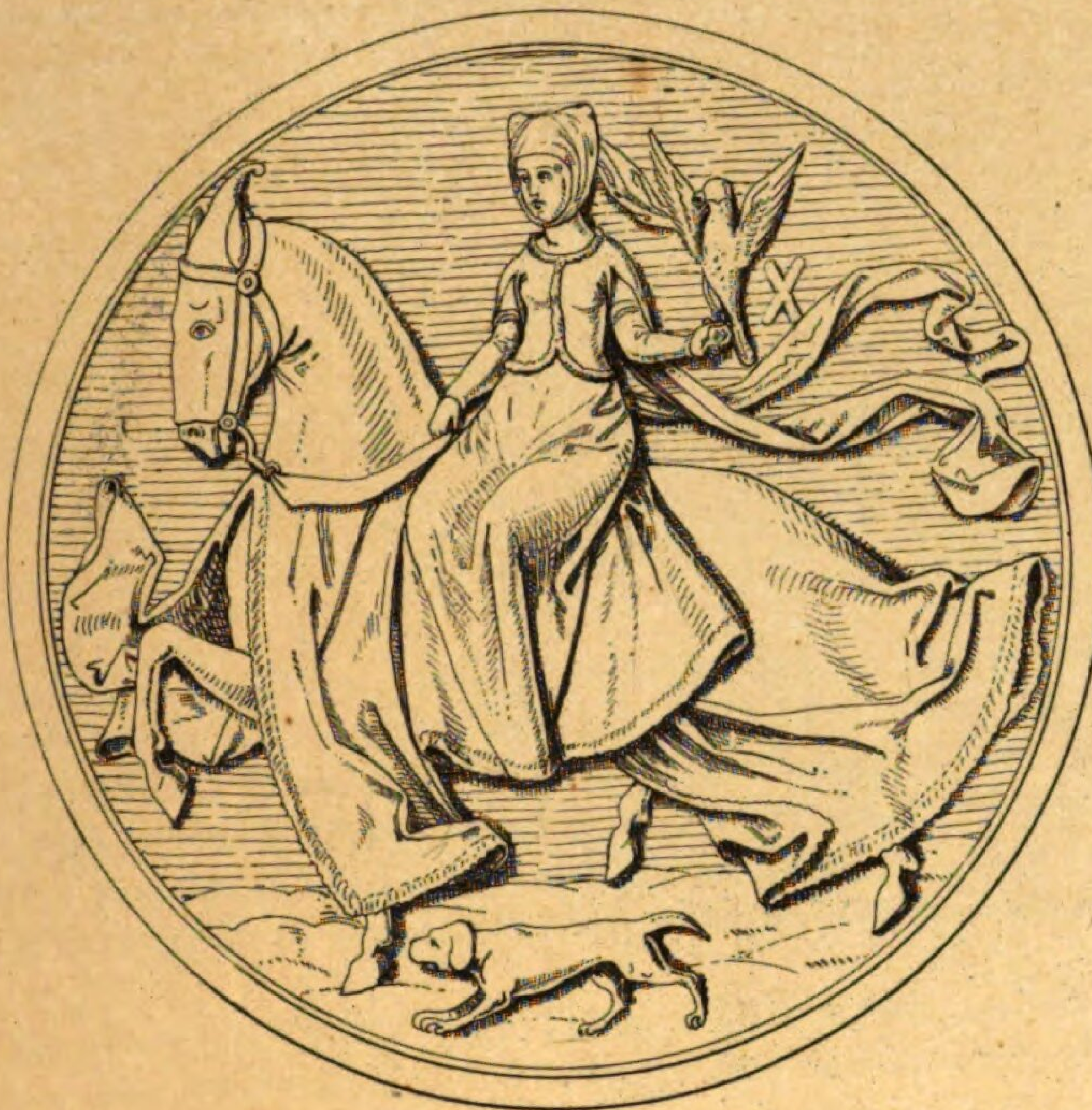
Siegel der Königin Johanna von Frankreich und des König Ottokar von Böhmen.

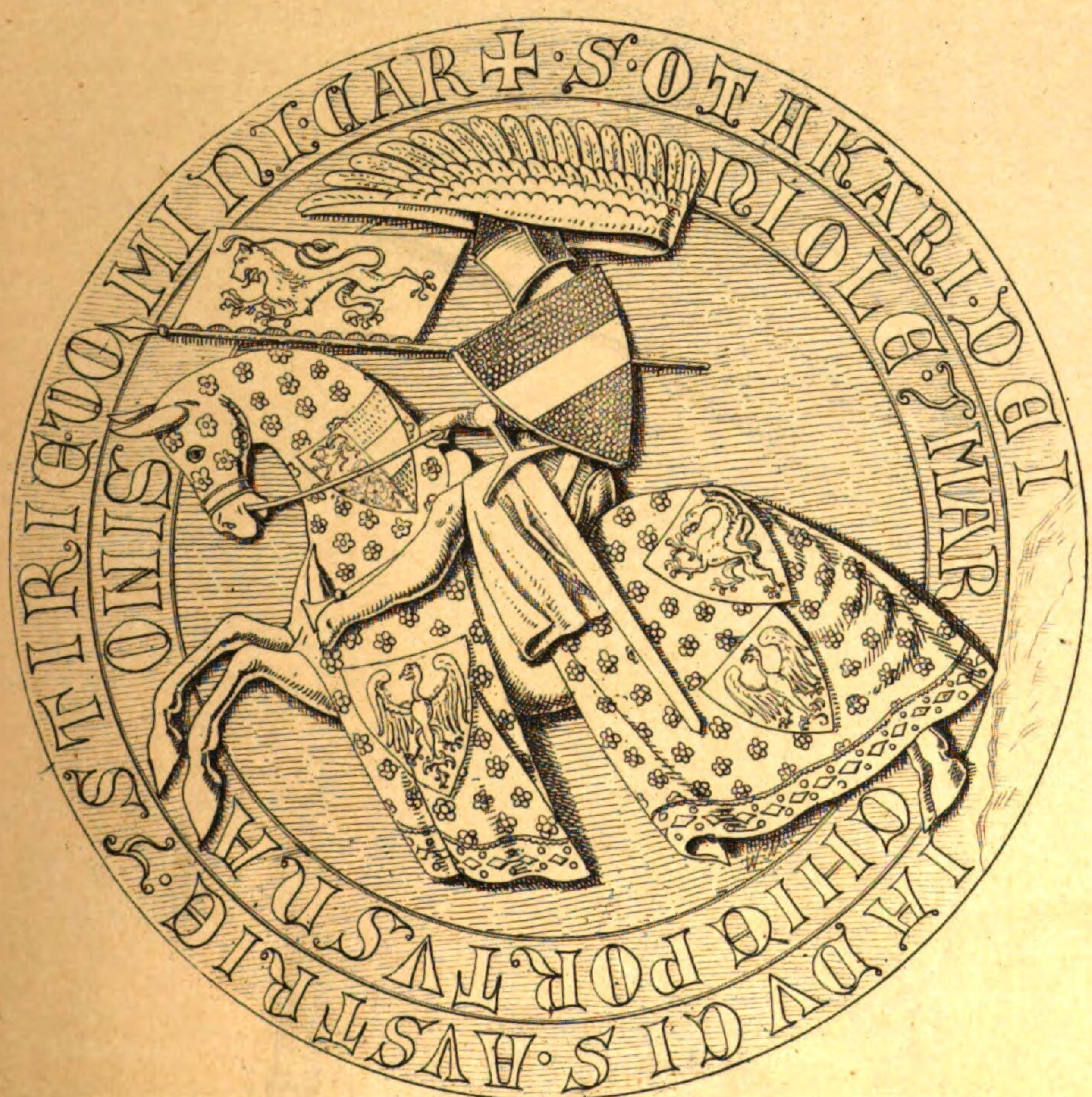
Das obere der abgebildeten Siegel wird der Königin *Johanna* von Frankreich, ersten Gemahlin *Philipps VI.* aus dem Hause *Valois* (1328 — 49), einer Tochter *Roberts II.*, Herzogs von Burgund, zugeschrieben. Doch ist das Siegel ohne Umschrift, und da wir unsre Zeichnung nur nach einem Gypsabgusse haben nehmen können, ohne das Original zu Gesichte zu bekommen, enthalten wir uns, die Zuverlässigkeit jener Angabe zu entscheiden. Einigen Anhalt könnte das frei schwebende Zeichen im Rükken der ritterlichen Siegelführerin gewähren, welches das burgundische Andreaskreuz zu bedeuten scheint. Bekannt ist auch, dass die Königin, welche von ihrem Gemahle hochgeschätzt wurde, sich nicht selten an Staatsgeschäften betheiligte, königlichen Erlassen ihre Unterschrift und somit auch ihr Siegel beifügte. Jedenfalls aber haben wir hier eins der interessantesten Beispiele der so selten vorkommenden Reitersiegel von Damen und einer weiblichen Tracht aus dem 14. Jahrhundert. — Das andere Siegel gehört dem durch seine Kämpfe mit Kaiser Rudolph von Habsburg bekannten Könige *Ottokar von Böhmen* (1253 — 87) an, der sich indess, nach der Inschrift, hier nur noch als Herzog von Oesterreich und Steyermark, Herrn von Krain, Mähren 1) und Portenau 2) geltend macht. Wir sehen den Herzog in voller Rüstung zu Rosse; sein Haupt deckt der Sturzhelm, an den als Zier ein Paar mächtige Adlerflüge sich anlegen. An seinem linken Arme ist der Schild befestigt, der das österreichische Wappenbild, den weissen Querbalken auf rothem Felde, trägt; unter dem rechten Arme ruht die eingelegte Lanze mit dem weissen, böhmischen Löwen in rothem Felde auf der Fahne. Ueber den wenigen sichtbaren Falten des Waffenrockes hängt das breite Schwert mit einfachem Kreuzgriffe, wie es noch am Ende des 13. Jahrhunderts gebräuchlich war. Den übrigen Körper bedeckt der Kettenpanzer. Die geblümte Decke des Rosses trägt am Halse das Wappen von Kärnthen: auf der rechten Seite des gespaltenen Schildes drei schwarze Löwen in goldnem Felde, auf der linken den weissen Querbalken auf rothem Felde. Auf dem Rücken sehen wir das steyrische Wappen, den weissen, feuerspeienden Greifen 3) auf grünem Felde, angebracht. Die beiden Adler an den Seiten gehen auf Mähren und Krain, von denen ersteres einen roth und weiss geschachten (in rothe und weisse Schachfelder getheilten) Adler in blauem Felde, letzteres einen blauen Adler mit einem roth und weiss geschachten Halbmonde auf der Brust in silbernem Felde hat.

1) *Marchia* für Mähren ist zwar ein ungewöhnlicher Ausdruck, für den auch auf einem anderen Siegel desselben Fürsten *Moravia* gebraucht worden, doch ist hier an keine andere Mark als die Markgrafschaft Mähren zu denken.

2) *Portus Naonis* bedeutet dem Wortlaute nach nur das ehemalige Portenau, das heutige Pordenone, eine kleine Stadt auf dem Wege von Triest nach Venedig, doch müssen wir für jene Zeit die ganze Strecke Landes am nördlichen Busen des adriatischen Meeres, die jetzige Grafschaft Görz und die lombardische Provinz Udine unter dem Namen begreifen.

3) Das Bild des steyrischen Wappens wird zwar gewöhnlich für einen feuerspeienden Leoparden ausgegeben, der auch gehörnt vorkommt und deshalb oft für einen Ochsen genommen ist. Uns scheint es nicht zweifelhaft, dass der auch in den Wappen der nördlichen slavischen Völker so häufig vorkommende Greif das rechte Bild liefert. Dass wir es hier aber mit einem slavischen Wappen zu thun haben, darauf weiset auch das bei den Deutschen ungewöhnliche grüne Feld hin. Die Hörner konnten leicht aus dem zackigen Halskragen des Thieres entstehen. Bei Rüxner ist ein Ochs, doch mit den Vorderkrallen eines Greifen abgebildet. Der Greif auf dem in Rede stehenden Siegel scheint hinreichend erkennbar.





Magnus Gabriel de la Gardie, Graf in Leckōe und Arensborg.

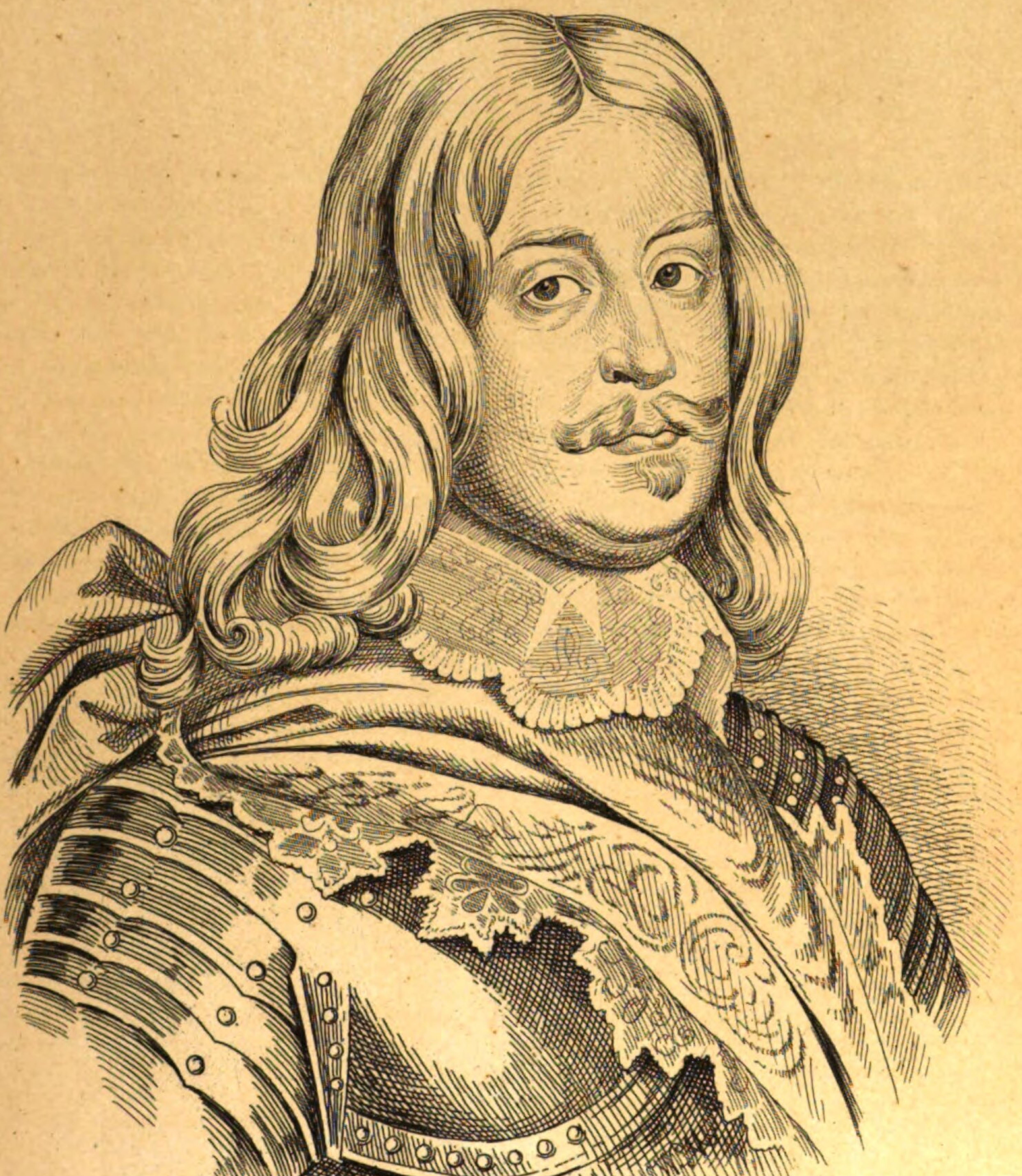
Als Repräsentanten der nordischen, vorzugsweise der schwedischen Volksthümlichkeit geben wir das Bildniss eines Helden, der zwar französischen Namen, allein, bereits seit zwei Generationen in Schweden eingebürgert, im äusseren Gepräge ganz den Charakter dieses Landes trägt. Wir haben das blonde Haar, welches in langen, dichten, wenig gekräuselten Wellen herabfällt, die weich und einfach geformten, etwas vollen Gesichtszüge mit einem ruhigen Blicke und gemässigten Ausdrucke, der wohlthuender wirken würde, wenn er als Grund seiner Erscheinung mehr geistiges Bewusstsein als natürliches Phlegma bekundete.

Magnus Gabriel war ein Enkel des *Pontus de la Gardie*, welcher, aus einer adeligen Familie in Languedoc stammend, nach mancherlei Schicksalen in dänische Dienste und von da als Kriegsgefangener nach Schweden kam, wo er sich indess Ansehen und Einfluss zu erwerben und zu der Stellung eines General-Feldmarschalls aufzuschwingen wusste. Noch weiter brachte es sein Enkel, der unter der Königin Christine nach einander Reichsrath, Schatzmeister, Oberhofmarschall und Reichskanzler, Premierminister und Drozet*), endlich auch General-Justizdirector durch ganz Schweden wurde, und auf die Königin selbst so grossen Einfluss übte, dass er sie lange von der Niederlegung der Krone abhielt. Doch wusste eine Gegenpartei es dahin zu bringen, dass er im Jahre 1654 vom Hofe entfernt wurde. Unter König Carl Gustav stieg er indess sogleich wieder zum höchsten Ansehen, dessen leibliche Schwester, Maria Euphrosyne, Pfalzgräfin bei Rhein, er sogar als Gemahlin davon getragen hatte. Er wurde 1655 Reichsschatzmeister, Generalissimus und Statthalter von Liefland. Von 1656 an, wo er auch Litthauen unter seine Obhut nahm, führte er einen nicht unbedeutenden Krieg gegen die „Moskowiter", unter welchem Namen noch damals allgemein die Russen gingen; namentlich zeichnete er sich in der Vertheidigung der Stadt Riga aus, während welcher er jenen bedeutende Niederlagen beibrachte. Sodann leistete er der schwedischen Krone als Gesandter am polnischen Hofe nicht weniger wesentliche Dienste und starb als Premierminister und Reichsdrozet im Jahre 1686.

Das Leben des *M. Gabriel de la Gardie* enthält eine der reichsten und interessantesten Geschichtsepisoden jener Zeit, in welcher Talent und Kühnheit das Glück zum Bündniss zu zwingen und südliche Strebsamkeit mit nordischer Dauer vereint dieses festzuhalten wissen. Wir haben mit kurzen Umrissen nur darauf hindeuten können.

Unsere Radirung ist nach einem Kupferstiche von *P. van Jode* gefertigt.

*) *Drozet*, auch *Drossaet*, abgekürzt *Drots* bedeutet Vorsteher einer Provinz — dasselbe, was noch heute der *Droste*, *Landdrost* im Königreich Hannover ist. Der Reichsdrozet war damals in Schweden der erste unter den fünf weltlichen Reichsbeamten. Das Wort ist von *Truchsess* abzuleiten.



Oesterreichische National-Gränztruppen.

1742 — 1756.

Der interessante Anblick verschiedener Völkermischung, den die österreichische Armee noch heute in den Physiognomieen ihrer Krieger gewährt, trat lebhafter und bunter noch in den Kriegen hervor, welche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zwischen Friedrich dem Grossen und der Kaiserin Maria Theresia statt hatten. Jene wenig geregelten Truppen, die unter der allgemeinen Bezeichnung der Croaten und Panduren bereits in den Türkenkriegen und mehr noch in den eben erwähnten Streitigkeiten sich einen furchtbaren Namen machten, zerfielen in eine Menge einzelner kleiner Heeresabtheilungen, von welchen das bereits erwähnte Werk: „*Die k. k. Oesterreichische Armee im Laufe zweier Jahrhunderte*", dem auch unsre Abbildungen entnommen, eine ansehnliche Reihe aufführt. Sie bewahrten im Beginne jener Kriege in Tracht und Bewaffnung die Gewohnheit ihres Landes und Stammes; aber noch vor dem Anfange des siebenjährigen Krieges begann man, diese Truppen mehr zu regeln und zu uniformiren. Die drei ersten unsrer Figuren gehören noch der früheren Zeit an. Wir haben zunächst einen *slavonischen Offizier* mit brauner Pelzmütze, zinnoberrothem, gold- und pelzbesetzten Wamms, rosafarbenen weiten Beinkleidern und gelben Stiefeln. Das Lederzeug sowie die Säbelscheide sind schwarz, letztere mit goldenen Querreifen; die Leibbinde braun, die Patrontasche roth mit Gold; der Schild auf der Brust, hinter welchem ein Paar kleiner Pistolen steckt, stahlfarben mit Goldverzierung. Der zweite in der Reihe ist ein *Liccaner Gemeiner*. Seine Kleidung ist ganz schwarz bis auf den weissen, roth verzierten Rand der Kopfbedeckung; die rosafarbene, mit Goldstreifen durchzogene Leibbinde, die weissen Hemdsärmel und die gelbe, mit Lederriemen umwundene Fussbekleidung. Er trägt die Brust entblösst. Die folgende Figur stellt einen *Fahnenträger* der *Bannalisten* vor. Seine hohe Mütze mit vorn herabhängendem Zipfel ist schwarz, mit bunten Rosen besetzt, seine übrige Kleidung, bis auf ein rosarothes, über den Schultern hervorschauendes Unterwamms und die blauen Hosen, lederfarben. Roth und grün ist die Patrontasche, roth der Umschlag an den Stiefeln. Die Fahne ist grün, mit roth, gelb, weiss und grün gezacktem Rande. In der letzten Figur haben wir einen bereits uniformirten *Warasdiner* vom Jahre 1756. Tschacko und Stiefel sind schwarz; Jacke und Hose weiss; Weste und Aufschläge grün, jene mit weissem Besatz und gelben Knöpfen. Die Cocarde vor dem Tschackó ist gelb. Den rothen Mantel, welcher noch zu seiner Ausstattung gehört, trägt er zusammengeschnürt auf dem Rücken. — Nach 1770 wurde bei allen Gränztruppen weisser Rock und blaues Beinkleid, in diesem Jahrhundert der braune Rock als Hauptuniform eingeführt.

Oesterreichische National-Grenztruppen.

[illegible]

Der interessante Anblick verschiedener Völkerkleidung, den die österreichische Armee noch heute in den Physiognomieen ihrer Krieger gewährt, trat lebhafter und bunter noch in den Kriegen hervor, welche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zwischen Friedrich dem Grossen und der Kaiserin Maria Theresia statt hatten. Jene wenig geregelten Truppen, die unter der allgemeinen Bezeichnung der Croaten und Panduren bereits in den Türkenkriegen und mehr noch in den eben erwähnten Streitigkeiten sich einen furchtbaren Namen machten, zerfielen in eine Menge einzelner kleiner Heeresabtheilungen, von welchen das bereits erwähnte Werk: „Die k. k. Oesterreichische Armee in Zeit eines Jahrhunderts", dem auch unsere Abbildungen entnommen, eine ansehnliche Reihe geliefert. Sie bewahrten im Beginne jener Kriege in Tracht und Bewaffnung die Gewohnheiten ihres Landes und Stammes; aber noch vor dem Anfange des siebenjährigen Krieges begann man, diese Truppen mehr zu regeln und zu uniformiren. Die drei ersten unserer Figuren gehören noch der früheren Zeit an. Wir haben zunächst einen [illegible] Offizier mit braunem [illegible], [illegible], gold- und [illegible] Wamms, [illegible] weiten Beinkleidern und gelben Stiefeln. Das Lederzeug sowie die Säbelscheide sind schwarz, letztere mit goldenen Querstreifen; die Leibbinde braun, die Patrontasche roth mit Gold; der Schild auf der Brust, hinter welchem ein Paar kleiner Pistolen steckt, stahlfarben mit Goldverzierung. Der zweite in der Reihe ist ein [illegible]. Seine Kleidung ist ganz schwarz bis auf den weissen, [illegible] Bund der Kopfbedeckung; die [illegible], mit Goldstreifen durchzogene Leibbinde, die weissen Hemdsärmel und die gelben, mit Lederriemen umwundenen Fussbekleidung. Er trägt die Büchse [illegible]. Die folgende Figur stellt einen [illegible] der [illegible] vor. Seine hohe Mütze mit [illegible] Zipfel ist schwarz, mit braunem Besatz; seine übrige Kleidung, bis auf ein [illegible], über den Schultern [illegible], das Unterwamms und die blauen Hosen, [illegible]. Roth und gelb ist die [illegible], roth die Garnirung an dem Säbel. Die Fahne ist grün, mit roth, gelb, weiss und grün [illegible]. In der letzten Figur haben wir einen bereits uniformirten [illegible] vom Jahre 1756. Tschako und Säbel sind schwarz; Jacke und Hose weiss; Weste und Aufschläge grün, jene mit weissen Knöpfen und gelben [illegible]. Das Gewehr vor dem Tschako ist gelb. Den rothen Mantel, welcher nach so [illegible] gehört, trägt er zusammengeschnallt auf dem Rücken. — Nach 1770 wurde bei allen Grenztruppen weisser Rock und blaues Beinkleid, in diesem Jahrhundert der braune Rock als [illegible] eingeführt.



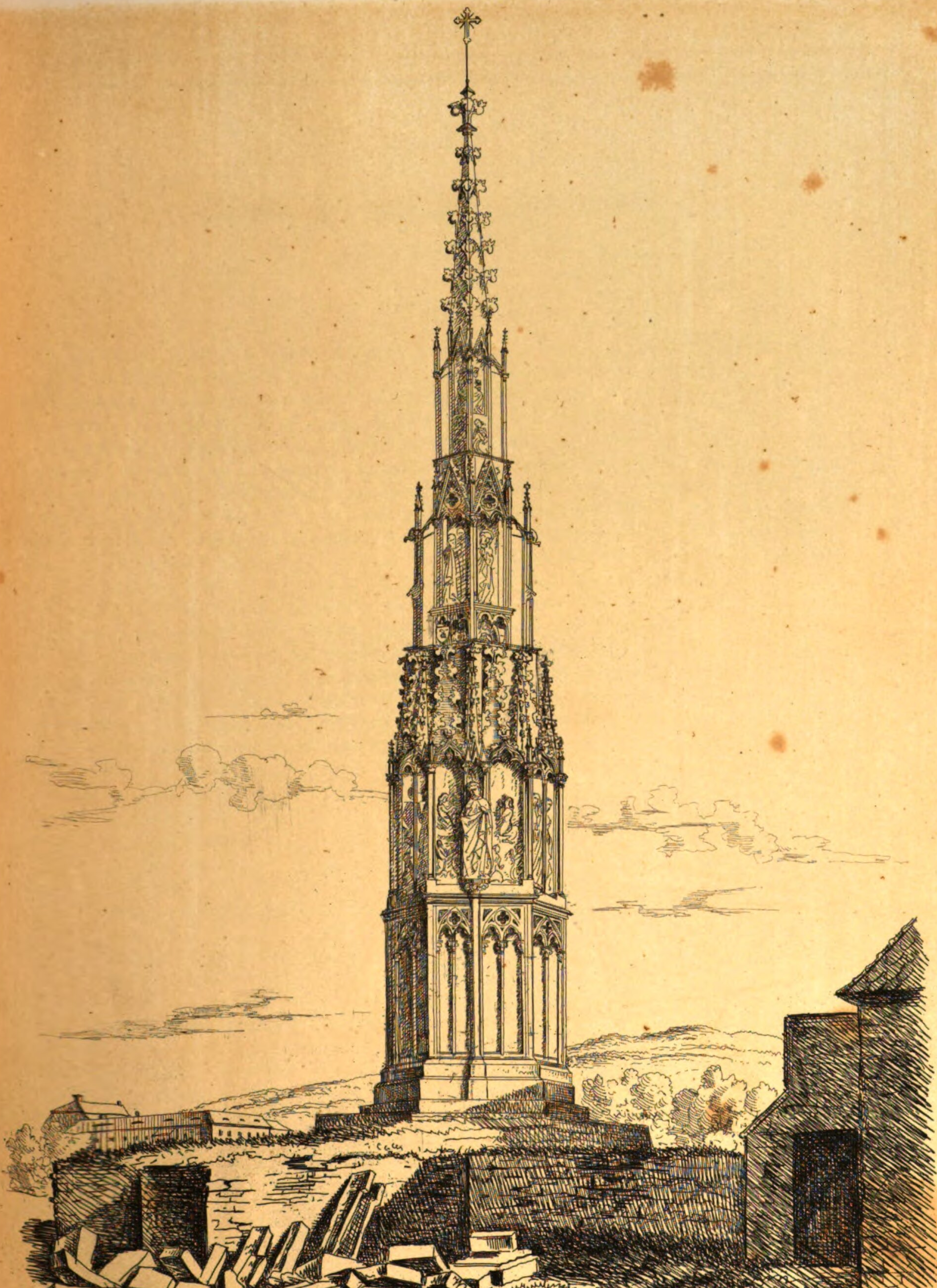
Gothische Denksäule bei Wiener-Neustadt.

Wir hoffen den Dank unsrer Leser zu erwerben, wenn wir ihnen in Abbildung eines der schönsten Werke gothischer Baukunst vorführen, das, in Bezug auf Reinheit des Styls und Schönheit des Aufbaues, dem weit berühmteren sogenannten schönen Brunnen zu Nürnberg nicht viel nachsteht und das um so interessanter wird, da es am äussersten Rande deutschen Lebens, nahe der ungarischen Gränze, seinen Entstehungsort gefunden. Leider ist dasselbe, weniger glücklich als das andere genannte Denkmal im Mittelpunkte unsres Vaterlandes, seit Jahrhunderten dem Raube der Zeit preis gegeben gewesen, ohne dass eine erhaltende Hand sich seiner angenommen hätte, und es lag lange so in Trümmern, dass man seine ehemalige Schöne nur zurückrechnend wieder vor die Anschauung führen konnte. Doch zeigten die Reste, welche sich erhalten hatten, eine so stylgemässe Construction, dass man daraus das Ganze in ursprünglicher Form herzustellen unternehmen konnte. Wir lassen eine kurze Beschreibung des Werkes in vollkommenem Zustande folgen.

Die Grundfläche bildet ein längliches Viereck, an dessen längere Seiten zwei Dreiecke angelegt sind, während vor den kürzeren die Basen zweier Halbsäulen vortreten. Die Winkel zu beiden Seiten der Dreiecke sind mit Viertelssäulen gefüllt. In dieser Form erhebt sich das Gebäude in zwei Stockwerken fast zur Hälfte seiner Höhe, indem das erste eine durchaus feste Masse bildet, das zweite aber zu Nischen ausgehöhlt ist, um Figuren zu bergen. Mit dem ersten Stocke enden auch die vorgelegten Säulen in Tragsteine für Figuren, über deren Häupter sie sich in fialengekrönten Baldachinen gewissermassen fortsetzen. Das zu beiden Seiten vorgelegte Dreieck hat festen Kern ebenfalls nur bis zum zweiten Stocke, wo es zu einem von Säulen umgebenen, überwölbten hohlen Raum durchbrochen wird, den auch Gruppen von Figuren einnehmen. Ueber diesem Bau erhebt sich in zwei anderen sich verjüngenden Stockwerken ein regelmässiges Sechseck, welches auch in der auslaufenden Spitze seine Grundform bewahrt. Neben dem ersten Stockwerke steigen noch über den Dächern der beiden Dreiecksbauten zwei Strebepfeiler auf; neben dem zweiten, dessen fester Kern sich bedeutend verjüngt, sechs Pfeiler über den Kanten des unteren Stockes und darüber die liliengekrönte Spitze des Denkmales.

Die Entstehungszeit dieser Denksäule muss, nach den vorkommenden Formen, dem Jahre 1400 nahe liegen; über seine Veranlassung oder den Gründer berichtet keine Urkunde. Zwar finden sich mehre Wappen angebracht, doch enthalten sie grössten Theils nur monogrammenartige Zeichen und sind bis auf den österreichischen Bindenschild unbekannt. Inschriften sind keine entdeckt worden. Ein paar gekrönte Figuren, die sich vorfinden, hat man für Herzog *Rudolph IV.* und seine Gemahlin *Katharina* halten wollen.

Im Jahre 1825 nahm sich der damalige Bürgermeister von Wiener-Neustadt, *Felix Miesl*, des verlassenen Denkmales an und veranlasste, um zum Zwecke einer Herstellung die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, einen Stich, welcher einen geometrischen Aufriss der Säule nebst zwei malerischen Ansichten derselben im damaligen verfallenen Zustande aufwies. Auf einem beigegebenen Blatte waren über einigen begleitenden Worten die beiden fürstlichen Figuren als Vignette angebracht.



Musiker und musikalische Instrumente

vom 16. Jahrhundert.

Mit dem 15. Jahrhundert begann man, die in Italien neu erstehende Musik auch in Deutschland und die Niederlande einzuführen, und mit dem 16., sie auch in diesen Ländern selbständig zu bearbeiten und in eigenthümlich deutscher Weise auszubilden. Man erfand eigenen vielstimmigen Tonsatz für geistliche und weltliche Lieder und auch die Instrumentalmusik ward in ihr künstliches Gefüge gebracht. Volk und Fürsten interessirten sich gleich lebhaft für die neue Kunst. Kaiser Maximilian hatte bereits eine Hofkapelle; ausserdem waren es besonders die bayrischen Fürsten und der Herzog Albrecht von Preussen, welche dieselbe pflegten. Musiker und Componisten erwarben sich bald berühmte Namen. In den Niederlanden ragte über alle *Josquin* hervor; in Deutschland waren vorzüglich *Heinrich Isaak* und dessen Schüler *Ludwig Senfl* beliebt. Nürnberg und Augsburg wetteiferten in Verfertigung trefflicher musikalischer Instrumente, von denen in ersterer Stadt die des *Georg Neuschel* besonders gesucht waren. In beiden Orten begann man auch bald, Noten durch Druck zu vervielfältigen. Die Musik wurde schon damals in Vocal- und Instrumental-Musik und letztere wiederum in Kirchen-, Kriegs- und Hofmusik, diese mit der Unterabtheilung der Tanz- und eigentlichen Conzert-Musik geschieden und besonders bearbeitet. — Im Triumphzuge des Kaiser Maximilian erscheinen einzelne Arten, in der Reihenfolge nach den fünf Hofämtern, auf fünf Blättern besonders dargestellt. Ihre Repräsentanten oder vielmehr die ausübenden Personen fahren auf reich verzierten Wägen mit niedrigen Rädern, die von verschiedenen Thieren gezogen werden. Wir geben eine Gruppe vom vierten Wagen, der durch folgenden Text erklärt wird:

„Item aber ain solich klain Nider wägenle mit pfluegsradlein zu machen u. s. w. „Darauf solle sein die süess Melodey, Nemlichen also:

Am Ersten ain tämerlin,
Ain quintern,
Ain grosse lauten,
Ain Rybeben,
Ain Fydel,
Ain klein Rauschpfeiffen,
Ain harpfen,
Ain grosse Rauschpfeiffen“ u. s. w.

Auf unsrer Abbildung hat leider für das „Tämerlin“, eine Art von Trommel, so wie für den Bläser der einen „Rauschpfeife“ der Platz nicht gereicht. Im Vordergrunde erblicken wir die Spieler der grossen Laute und der „Quinterne“, eine kleinere Art von Lauten, die zu jener Zeit sehr beliebt waren und in der Art wie unsere Guitarren gebraucht wurden. Die Lauten unterschieden sich hauptsächlich durch die Zahl ihrer Saiten; die von 16 und 20 waren die gewöhnlichsten. — Zur Linken erblicken wir vorn die „Rybebe“, ein unserm Violoncello ähnliches Instrument, sodann die kleine Harfe und die Fiedel; im Hintergrunde eine der „Rauschpfeifen“. Letztere sind sonst irrthümlich den Posaunen gleichgesetzt; aus unsrer Abbildung ersehen wir aber, dass sie den Schalmeien ähnlich waren und sich von diesen nur durch die Erweiterung am Rohre unterschieden, welche die Rauschpfeifen nah am Mundstück, die Schalmeien mehr nach dem Schallbecher zu hatten.

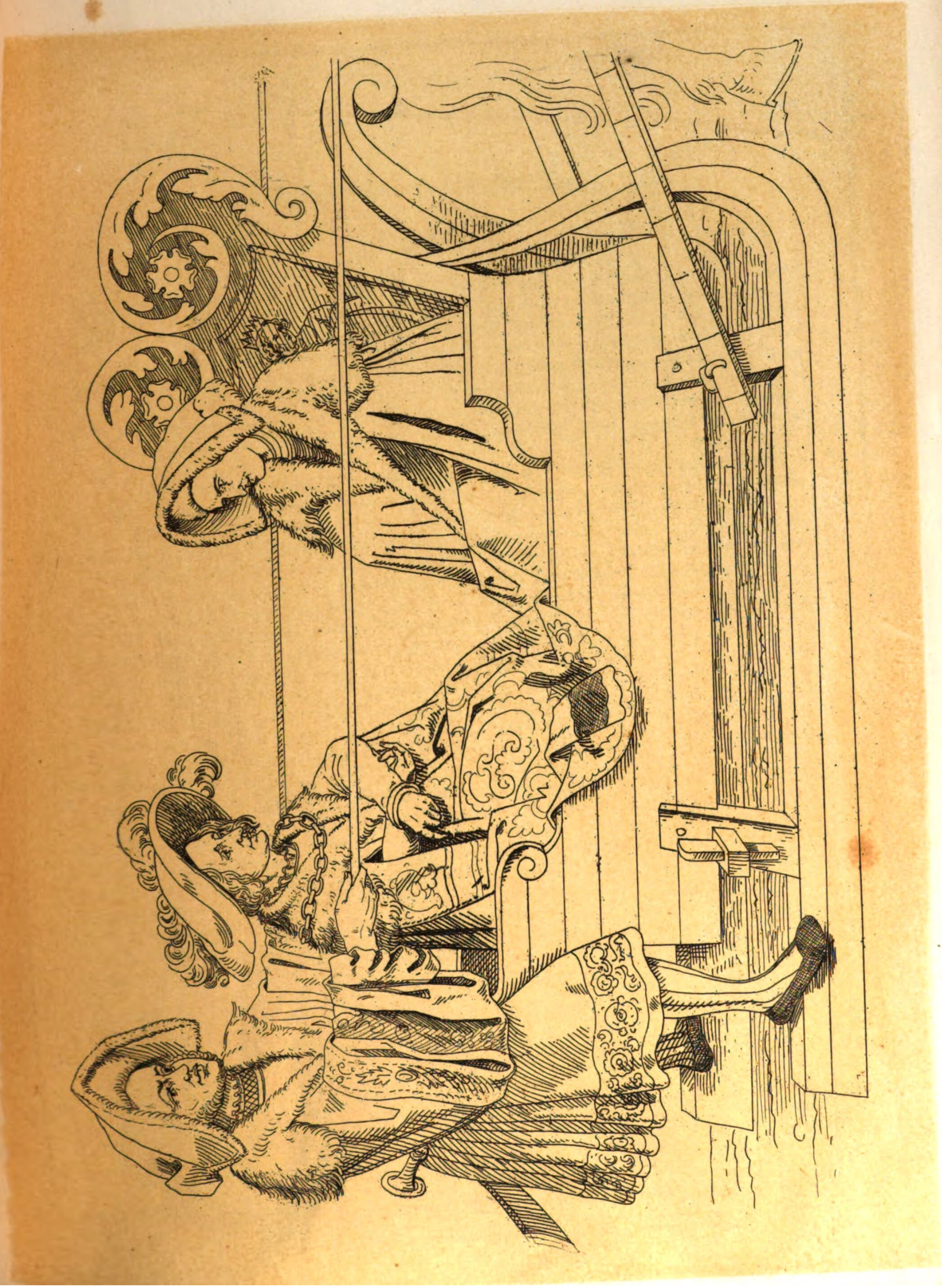


Schlittenzug
vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

Zu den hervorragendsten Künstlern des beginnenden 16. Jahrhunderts gehört *Hans Sebald Beham*, ein Zeitgenosse und Schüler *A. Dürer's*, 1500 in Nürnberg geboren, schon von seinen Zeitgenossen wegen seiner anmuthigen Kunst besonders geschätzt, aber in Frankfurt am Main wegen liederlichen Lebenswandels ersäuft. — Zu seinen interessantesten Schöpfungen gehört ein grosses Holzschnittwerk, ein Schlittenzug, der das bürgerliche und gesellige Leben damaliger Zeit von einer Seite zur Anschauung bringt, die sonst durch schriftliche oder bildliche Denkmäler sparsamer erleuchtet wird. Wir lassen, da wir den Zug nicht ganz in Abbildung bringen können, eine kurze Beschreibung desselben folgen.

Voran fährt ein Schlitten, auf dessen Hintertheile ein Mann in bürgerlicher Kleidung sitzt, der die Zügel führt, ganz ähnlich, wie es bei uns noch Einrichtung ist. Im Schlittenkasten selbst hat ein Narr Platz, der ein langstieliges, löffelähnliches Instrument als Pritsche und zugleich die Peitsche führt — gleichsam um durch seine Person das Wesen des ganzen Zuges und Vergnügens, nach den Begriffen damaliger Zeit, von vornherein einzugestehen, aber auch jeden Forderer weiterer Zugeständnisse nachdrücklich abzuweisen. Sodann folgt der von uns abgebildete Schlitten, in welchem zwei Personen, die Frau auf dem Rücksitze in pelzgefüttertem Hute und Mantel, gefahren werden. Der folgende enthält die Musik, einen Trommler und einen Pfeifer mit einer Querflöte. Hier fällt es besonders auf, dass keiner der Fahrenden Handschuhe trägt, mancher sogar mit entblösstem Haupte dargestellt ist — was nur einem Uebersehen des Künstlers zuzuschreiben sein wird. Der vierte Schlitten enthält wiederum eine Frau in ähnlichem Kostüme wie die abgebildete; der fünfte eine solche in Begleitung eines Affen, der, nebst anderen Thieren, auch schon in früheren Jahrhunderten als Zeitvertreib und Spielzeug vornehmer Frauen gefunden wird. Im letzten Schlitten ist ebenfalls eine Dame befindlich. Die Zugthiere, welche man angespannt sieht, sind die starkknochigen Pferde jener Zeit, mit einer verzierten Decke und einem schellenbehangenen Geschirre angethan. Sie ziehen an einem Kummet, das im Nacken mit emporragenden Hörnern oder Geweihen besetzt ist, und gehen zwischen zwei, an beiden Seiten vorn am Schlitten befestigten Deichselstangen. Dieser selbst ist noch ziemlich schwerfällig, vorn mit einer hohen, verzierten Rücklehne versehen, deren Wand meistens mit einer allegorischen oder sonstigen gemalten oder geschnitzten Darstellung ausgefüllt ist.

Der Anblick des ganzen Zuges, wenn wir ihn vor dem Auge vorüberziehen lassen, erfüllt uns mit dem Behagen einer kräftigen Zeit, die noch mit dem Vorzuge eines unabgestumpften Genusses begabt, sich mit gleicher Lust und Unbefangenheit einem nachdrücklichen Wirken und einem losspannenden Vergnügen hingibt.



Krönungsornat der deutschen Kaiser.

Die deutschen Reichskleinodien sollen nach der alten Ueberlieferung, wie das Reich selbst, von *Karl dem Grossen* herstammen; sie sind jedoch, wenigstens in ihrer jetzigen Gestalt, sämmtlich jünger. Ihr Verwahrungsort war früher nicht bestimmt, bis Kaiser *Sigismund*, dem die Hussitenkriege die Furcht eingaben, die Kleinodien könnten den kühnen Plünderern in die Hände fallen, sie im Jahre 1423 nach Nürnberg rettete und dieser Stadt zur ewigen Aufbewahrung urkundlich übergab. Von da wurden sie bei einer Krönung jedesmal mit feierlicher Gesandtschaft nach dem Orte der Handlung hingebracht, aber auch jedes Jahr einmal nebst einigen Reliquien öffentlich dem Volke zur Schau und Verehrung ausgestellt. Am Ende des vorigen Jahrhunderts wurden sie nach Frankfurt a. M. versetzt; gegenwärtig befinden sie sich in Wien.

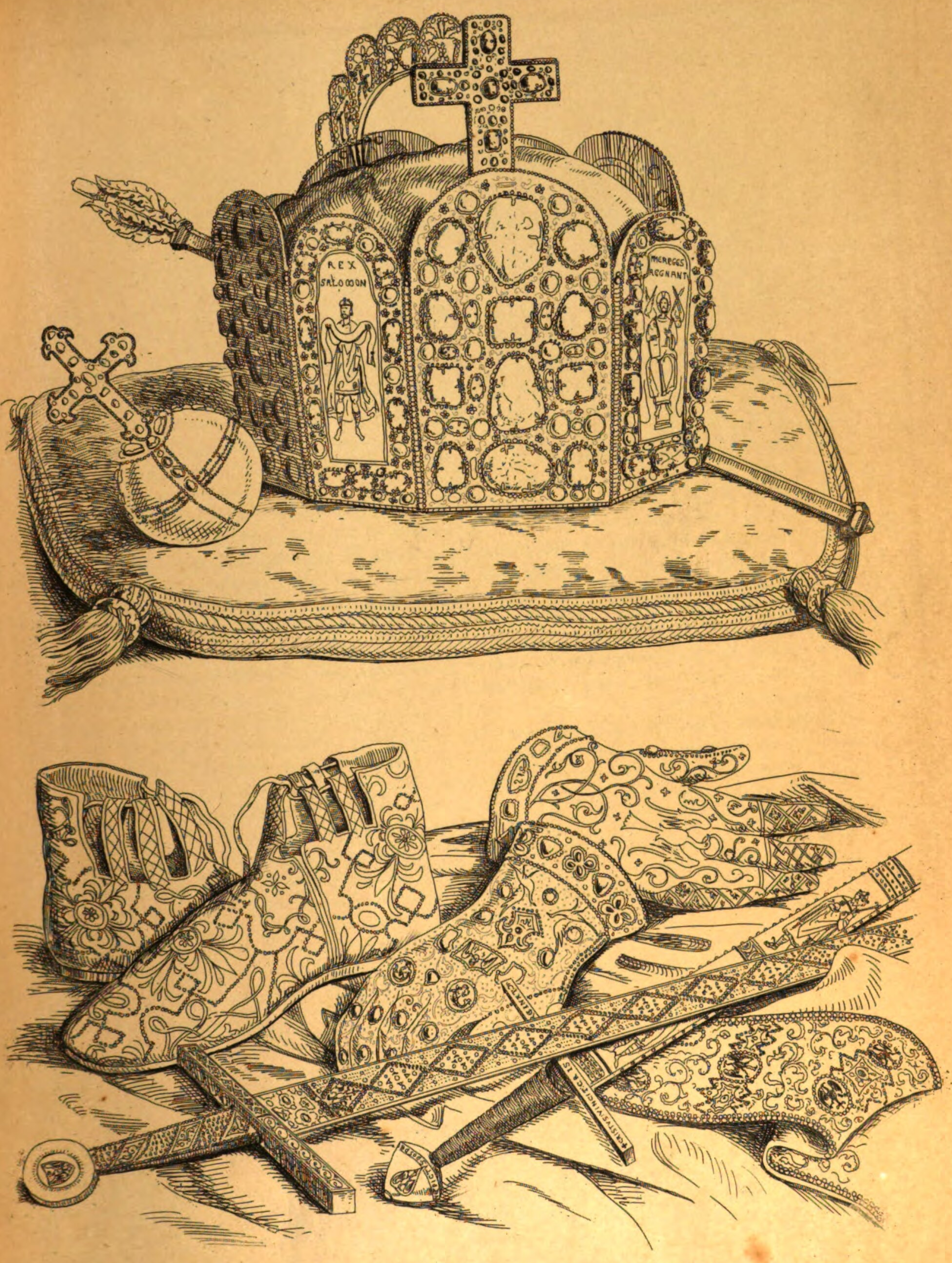
Während der Zeit ihres Aufenthaltes in Nürnberg hat man vielfältig Gelegenheit genommen, sie nach dem Augenscheine zu beschreiben; *J. A. Delsenbach* vorzüglich hat sie in grossen colorirten Kupferstichen getreu nachgebildet. — Nach dem in *G. A. Will's Münzbelustigungen* I. 99 ff. abgedruckten Inventare bestanden die Reichskleinodien aus folgenden Stücken: das sogenannte *Schwert Kaiser Karls d. Gr.;* das *Schwert* des *heil. Mauricius;* ein drittes kleineres *säbelartiges Schwert* ward in Aachen bewahrt; die *Krone Karls d. Gr.;* eine *Dalmatica*, ein bis auf die Füsse reichendes Unterkleid von violettseidenem Zeuge mit engen Aermeln, an diesen wie am Saume mit Gold und Perlen auf rothem Grunde gestickt; eine braune Dalmatica wurde nicht mehr gebraucht. — Eine *Alba*, über der Dalmatica getragen, von weissem Seidenzeuge, an den Säumen mit Gold und Perlen geziert; sie stammte nach einer Inschrift aus Sicilien und kam unter den Hohenstaufen zu den Kleinodien. — Die *Stola*, von Gold gewirkt, mit Edelsteinen und Perlen besetzt und einfachen, schwarzen Adlern und andern Ornamenten bestickt. Sie wurde über der Alba um den Hals gelegt, hing auf dem Rücken in einer Breite, vorn in zwei gekreuzten Streifen herab und lief in dreimal drei Quasten aus. — Das *Pluviale*, auch *Pallium* genannt, eigentlich Regenmantel, ein Oberkleid und wirklicher Mantel, der bis an die Füsse reicht, vorn offen ist und von einer goldnen, mit Steinen besetzten Spange gehalten wird. Er besteht aus rothem Seidenzeuge, ist am Halse mit einer goldnen Borde umzogen und trägt aussen als Zierrath einen aus Gold- und Perlenstickerei gebildeten, streng stylisirten Löwen, der sich auf einen Drachen stürzt, so wie rings umher in der Einfassung eine arabische Inschrift von goldenen Buchstaben, welche den Mantel als Tributgabe bezeichnet. Wahrscheinlich stammt auch er aus Sicilien, wo um das Jahr 1200 noch die Mauren sassen, und ward von Heinrich VI. oder Friedrich II. in den Reichsschatz gebracht. Sodann werden noch aufgeführt: eine rothe *Gugel* und gleiche *Kappe*, zur Bedeckung des Nackens und Hauptes; zwei *Scepter;* zwei *Gürtel* und eine *goldene Borde* mit Schellen und Knöpfen, welche letztere jedoch nicht gebraucht wurde; drei *Reichsapfel;* zwei Paar *Handschuhe;* ein Paar *Sporen* von vergoldetem Silber mit Spitzen statt der Räder; ein Paar *Strümpfe* und drei Paar *Schuhe*. Einige dieser Gegenstände werden wir auf dem folgenden Blatte näher besprechen.



Einzelne Stücke des Kaiserornates.

Wir geben einige der Reichskleinodien in grösserem Maasstabe und zwar zunächst Krone und Reichsapfel, welche ausser *Delsenbach's* Abbildungen in vielen alten Kupferstichen, namentlich aber auf dem herrlichen, in der Kunstschule zu Nürnberg aufbewahrten Bilde *Karl's des Grossen* von *Albr. Dürer*, wo sie bis auf die kleinste Perle naturgetreu ausgeführt sind, uns vorliegen. Die Krone ist von lauterem Golde und aus acht, oben halbrunden Platten zusammengesetzt, welche im Inneren durch einen schmalen eisernen Reifen gehalten werden. Vier der Platten sind mit Edelsteinen und Perlen besetzt; vier enthalten Figuren aus Emaille mit lateinischen Inschriften auf Spruchbändern. Auf dem ersten ist Christus thronend dargestellt, zu beiden Seiten ein Cherubim; auf dem zweiten der kranke König Hiskias, dem der Prophet Jesaias ein längeres Leben verheisst. Sodann folgt der König David, und endlich Salomon, beide mit Spruchzetteln in der Hand. Auf dem vorderen Felde befinden sich unter anderen 12 grosse ungeschliffene Edelsteine. Wenn wir uns dieselben, von oben nach unten gerechnet, nummerirt denken, so sind 1,7,9 Rubine; 2,5,8,10 Türkis (hellblau); 3,6,11 Smaragde (grün); 4,12 Amethyste (violett).

Darüber ist das Kreuz eingesteckt, dessen Vorderseite mit 17 Edelsteinen prangt, während hinten das Bild des Gekreuzigten eingelegt ist. Von da geht ein beweglicher Halbzirkel nach dem Hinterrande der Krone, reich mit Perlen besetzt und mit der Inschrift versehen: *chvonradvs dei gratia romanorṽ imperator avg.*, wodurch Kaiser *Konrad II.* als Stifter der Krone angegeben und also die Entstehungszeit derselben in das 11. Jahrhundert versetzt wird, wofür auch die ganze künstlerische Ausführung spricht. Im Innern ist das metallene Gestell mit einer rothsammtnen Mütze gefüttert. Unter den in Nürnberg aufbewahrten Reichskleinodien waren drei Reichsäpfel vorhanden, von denen aber nur einer bei den Krönungen gebraucht wurde. Derselbe besteht aus einer mässigen Kugel vom feinsten Golde, nach oben mit zweien, in der Breite mit einem Reifen umzogen und oben mit einem angenieteten Kreuze besetzt. Dieses, wie die Reifen auf der oberen Hälfte der Kugel, ist ebenfalls mit Edelsteinen und Perlen geschmückt. Auf einem Saphir in der Mitte des Kreuzes soll sich ein Monogramm finden, das diesen Reichsapfel ebenfalls Konrad II. zuweiset. — Das Scepter ist von vergoldetem Silber, an der Spitze mit drei aufwärts und drei abwärts gekehrten Eichblättern besetzt, die sich zu einem länglichen Knaufe durchkreuzen. Darüber befindet sich noch eine Eichel. Es ist offenbar spätere Arbeit. — Das sogenannte Schwert *Karls des Grossen* ist jedenfalls älter, wenn es diesem auch nicht angehört. Es hat einen zwar starken, doch kurzen einfachen Kreuzgriff mit einem grossen runden Knopfe von vergoldetem Silber, den Kaiser *Karl IV.* anfügen liess. Er hat auf der einen Seite den einköpfigen Reichsadler, auf der andern den böhmischen Löwen. Griff und Kreuz des Schwertes sind von Holz, ersterer mit Goldblech überzogen, letzteres mit Emaille belegt und mit Silberrändern eingefasst. Die Klinge ist zweischneidig, unten sich abspitzend. Die viel breitere Scheide besteht ebenfalls aus Holz, welches mit Leder und Leinwand überzogen und mit Goldblech, Emaille und Perlen überdeckt ist. Mit diesem Schwerte wurden die Ritter geschlagen; mit einem anderen, kleineren wurde der Kaiser umgürtet. Ein drittes, das Schwert des *heil. Mauricius* genannt, wurde bei Krönungen vorgetragen. Die Handschuhe, welche eben da gebraucht wurden, bestehen aus purpurfarbenem Seidenzeuge, oben mit Perlen, Edelsteinen und emaillirten Goldstücken besetzt, innen mit einem Adler aus Goldfäden bestickt. Die Strümpfe sind von rothem Seidenzeuge genäht; die Schuhe, höhere Schuhe und Sandalen, von carmoisinrothem Atlas, mit Gold und Perlen gestickt. Auf andere Stücke des Ornats werden wir später zurückkommen.


REX
SALOMON
ME REGES
REGNANT

Glaspokal und Steinkrug

vom 16. Jahrhundert.

Vorzüglich waren es die venetianischen Fabriken, welche die Länder des übrigen Europa's im sechszehnten Jahrhundert mit feinen Gläsern versorgten. Venetianische Spiegel, Trinkgefässe u. dgl. gehörten zu den Kostbarkeiten der reichsten Familien; als man anfing, Glas von der Güte, wie das genannte, zu Fensterscheiben zu verwenden, war die Republik längst von der Höhe ihrer Macht und Industrie herabgesunken. Frühzeitig wurden zwar auch schon in Deutschland Trinkgefässe aus Glas gefertigt; aber lange bestanden sie aus halbzolldickem, dunkelgrünen Glase, mit Patzen und Rosetten besetzt; im 16. Jahrhundert begannen sie sich etwas zu lichten, doch nie erreichten sie die Weisse der venetianischen. Auch in der zierlichen Form kommen sie diesen nicht gleich. Man hat von dort her Trinkgeschirre in Gestalt von Muscheln, Blumenkelchen und andern artigen Erfindungen, oft zwar bereits an die Barockformen der späteren Zeiten streifend, doch stets vom Zauber einer gewissen Anmuth und Eleganz umspielt. In Deutschland ging man von der Gestalt des Cylinders oder umgestürzten Kegels selten ab, behandelte diese aber häufig in phantastischster Weise, brachte Vertiefungen oder Erweiterungen an, liess das Gefäss in eine Anzahl enger Röhren auslaufen, die man oben wieder zusammen wand, und ergötzte sich mit anderen Spielereien, die vorzüglich darauf berechnet waren, den Trinkenden mit einem plötzlich hervorbrechenden Gusse oder sonst einem Scherze zu überraschen. — In Venedig verstand man es besonders, die Gläser durch feinen äusseren Zierrath noch mehr zu verschönern. Man umzog sie mit zierlichen Perlschnüren oder führte, wie es unsre Abbildung zeigt, im Innern der Masse geschmackvolle Zeichnungen von dünnen Fäden von Milchglas aus, fügte an passenden Stellen auch wohl einen leisen Hauch von Farbe hinzu. Die deutschen Humpen und Pokale zeichnen sich meistens durch ungeheuren Umfang aus, so dass unsre sonstige Kunde von der Trinklust unsrer Vorfahren auch dadurch bestätigt wird. — Der venetianischen Gläser bemächtigte sich in Deutschland vorzüglich die Goldschmiedekunst, welche durch Ansetzung von Fussgestellen, Henkeln, Deckeln u. dgl. ihren Schmuck auf ihre Weise zu vervollständigen suchte, oft dabei aber wieder in unglücklicher Weise fehlgriff. So befindet sich im germanischen Museum ein venetianischer Becher, schön wie eine leicht sich aufschwingende Welle. Ein deutscher Goldschmied hat ganz passend als Fuss eine goldene Urne hinzugefügt, aus der jene hervorzuspringen scheint; aber in ganz unnatürlicher Weise lässt er die Urne von einem springenden Rosse getragen werden.

Der abgebildete Krug ist deutsche Arbeit, wie sie vorzüglich am Rheine, doch auch in Nürnberg und anderen Gegenden gefertigt wurde. Er ist bemalt, mit dunkelblauem Grunde und farbigen Darstellungen in halberhabener Arbeit.



Portrait des Otto von Gerike.

Zum Beschluss der Reihe jener Männer, welche als Friedensgesandte zu Münster und Osnabrück die Grundsteine einer Neugestaltung der europäischen Welt legten und in ihren Charakteren, wie wir meinten, bereits die Elemente andeuteten, aus welchen künftig dieser Bau sich zusammensetzen sollte, geben wir das Bildniss des auch sonst als Erfinder der Luftpumpe und Bürgermeister von Magdeburg bekannten *Otto von Gerike.* Wir brauchen kaum dieses offne, deutsche Natur und Sinnesart in edelster Weise bekundende Antlitz, das uns als Spiegel der ganzen damaligen Lage unsres Vaterlandes entgegentritt, einer näheren Besprechung zu unterwerfen. Züge des Leidens sind es, die zunächst uns auffallen, aber eines Leidens, das nicht bloss die Oberfläche berührend nur den Ausdruck jenes unerquicklichen Missmuthes hervorgerufen hat, der allein mit Kräften des Willens ohnmächtig sich gegen den unbehaglichen Zustand auflehnt, sondern jenes in die Seele dringenden Schmerzes, der die Gedanken zur Gegenwehr wachruft und das unantastbare Bewusstsein als Sieger über alle Trümmer des Lebens hinaufführt. In den Formen ist wenig Ursprüngliches mehr; aber zur feinsten Bildung sind sie umgewandelt und das bildende Prinzip, der Geist, leuchtet uns zwischen den zusammengezogenen Brauen und den eingefallenen Wangen aus Augen entgegen, in denen das angeborene Feuer nur zur Klarheit gemildert und vergeistigt ist. Das Haar ist dünn geworden auf dem Scheitel, aber der schlanke Nacken weiss noch nichts von Beugung. Hier ist das Aeusserste erfahren, aber alle Erfahrung ist bewältigt und als fruchtbarer Boden für Gegenwart und Zukunft gewonnen.

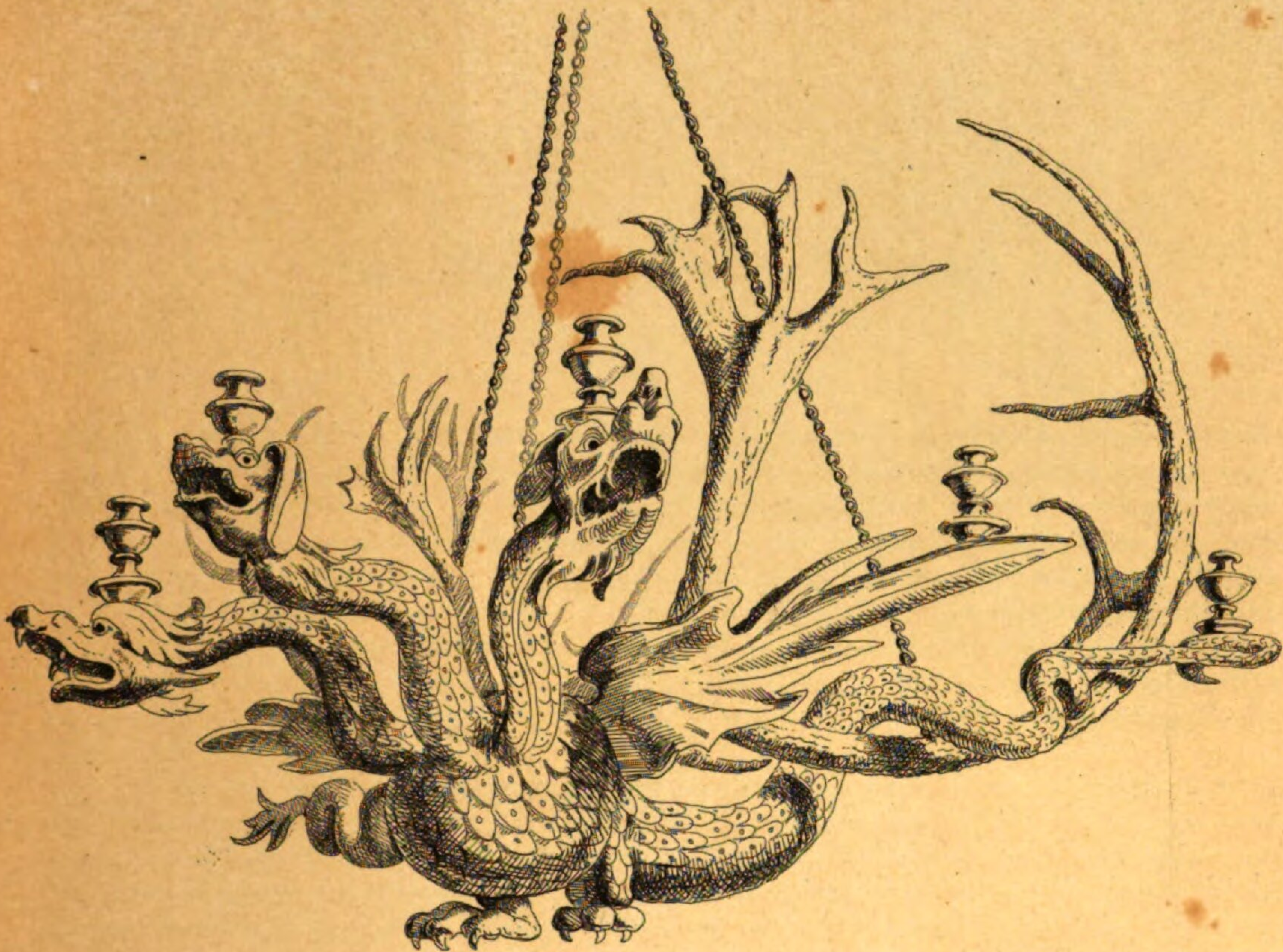
Otto von Gerike, Sohn des *Johann v. G.*, Schultheissen zu Magdeburg, stammte aus einem braunschweigischen Patriziergeschlechte und ward 1602 geboren. Er studirte zu Leipzig, Helmstedt, Jena und Leyden, vorzüglich Jurisprudenz, beschäftigte sich aber auch mit fremden Sprachen, Mathematik, Naturwissenschaften und Befestigungskunde. Nach einer Reise durch Frankreich und England liess er sich in seiner Vaterstadt nieder und erlebte bald die Schrecken der Eroberung Magdeburgs durch Tilly, aus der er kaum mit den Seinigen das nackte Leben davon trug. Der Fürst August von Anhalt nahm sich seiner zuerst an. Seit der Zeit diente er verschiedenen Herren als Ingenieur und leitete unter Anderm mit den Aufbau und die Wiederbefestigung von Magdeburg. Im Fortgange des Krieges fand er nur noch zu oft Gelegenheit, sich um die Stadt verdient zu machen, welche in Anerkennung dessen im Jahre 1646 ihn zu ihrem Bürgermeister erwählte. Er war sowohl bei den Friedensunterhandlungen in Osnabrück als bei Vollziehung derselben in Nürnberg zugegen. Verschiedene Gesandtschaften an den kaiserlichen Hof und auf den Reichstag zu Regensburg, sorgsame Verwaltung seines Amtes und wissenschaftliche Untersuchungen füllten den Rest seines Lebens bis zum Jahre 1686, wo er zu Hamburg mit Tode abging. Ihn überlebte nur ein Sohn, Otto, der preussischer geheimer Rath und Resident zu Hamburg ward.



Kronleuchter

vom sechszehnten Jahrhundert.

Kronleuchter aus Hirschgeweihen und bemalten Schnitzwerken zusammen zu setzen war im 15. bis 17. Jahrhundert eine sehr beliebte Sitte und viele Denkmäler dieser Art haben sich erhalten. Namentlich wurden Rathhaussäle damit ausgeschmückt, da sie für Kirchen weniger passten und für die kleineren Räume der Privathäuser zu gross waren. So befindet sich unter Anderen auf dem Friedens-Saale des Rathhauses zu Osnabrück ein solcher Leuchter mit einem ungewöhnlich grossen Geweihe, dessen Träger die Königin Christine von Schweden selbst soll geschossen haben. — Die Schnitzwerke, welche mit den Hörnern stets so verbunden sind, dass sie das übrig gebliebene Stück des Schädelknochens verbergen, stellen die manigfachsten Dinge dar; bei den von uns abgebildeten eine phantastische Drachengestalt und eine in einen Fischschwanz auslaufende Frau mit einem Wappenschilde. Im germanischen Museum befindet sich ein solcher Leuchter, der einen Engel als Zierrath trägt; Frauengestalten im Kostüme der Zeit kommen am häufigsten vor. Die eigentlichen Lichtträger sind auf manigfache, oft sehr sinnreiche Weise angebracht. Bei dem zu oberst abgebildeten Leuchter, welcher im Schlosse zu Glaishammer bei Nürnberg sich befindet, stehen jene auf den Köpfen sowie auf Flügel- und Schweifspitzen des Ungeheuers. Bei dem unteren gehen vom Geweihe messingene Arme aus. Der oben erwähnte Engel trägt eine Fackel und das damit verbundene Geweih umgibt in völliger Rundung ein durchbrochen verzierter Eisenreif, auf welchem die Lichter aufgesteckt werden. Die Holzschnitzereien sind gewöhnlich bemalt und vergoldet. — Der Drache ist am Leibe silbern mit rothen, und am Schweife grünlich schillernd mit goldnen Tupfen. Die Flügel sind innen silbern und aussen röthlich. Die Frau trägt eine rothe Haarhaube mit Goldbesatz, eine weisse Halskrause und ein blaues Kleid mit rosarother Unterlage. Der Schild ist ohne Wappenbild und hat nur ein rothes Feld mit goldner Einfassung; der Fischschwanz ist hellgrün.





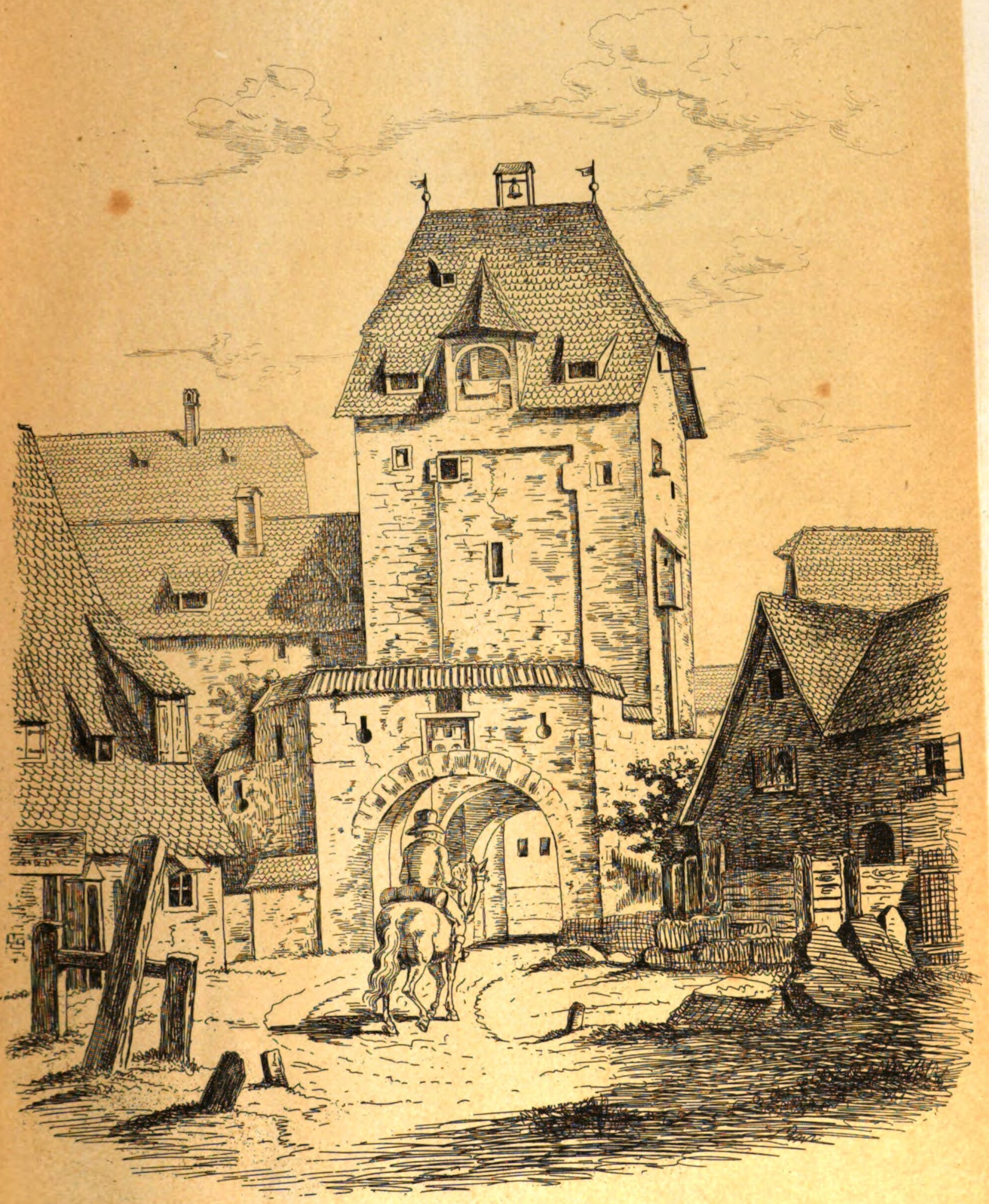
Das Nürnberger Thor zu Hersbruck.

Die Thore der alten, ehemals befestigten Städte bieten gewöhnlich das malerischste Ansehen, namentlich wenn sie noch aus dem 15. oder dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammen. Sie sind unter allgemeiner Festhaltung ihrer Bestimmung, der Befestigung, noch ganz nach dem zufälligen Bedürfnisse, so zu sagen organisch von innen heraus, nicht, wie bei uns, systematisch von aussen nach innen hinein erbaut. Der individuelle Sinn ihrer Erbauer, vielleicht gar auch der Thürmer, Pförtner u. s. w., welche darin zu hausen hatten, hat sich stets in ihrer inneren Einrichtung so unbefangen bethätigt und diese offenbart sich wiederum so sprechend in dem äusseren Gepräge der Gebäude, dass man in diesen den Geist jener noch wie ein warm pulsirendes Leben zu erblicken glaubt, und wir für die malerische Wirkung mehr ein selbständiges, künstlerisch aufzufassendes Wesen, als ein schon vorgezeichnetes, nur noch nachzubildendes Kunstwerk vor uns haben.

Vor dem eigentlichen Thore befand sich gewöhnlich, wie es auch auf unsrer Abbildung zu sehen, ein Vorbau, eine erhöhte Ringmauer, die einen kleinen Hof umschloss. Vor diesem stieg der Stadtgraben hinab, über den eine Zugbrücke nach aussen führte. Die Mündung der letzteren war von Sperrbalken und Pallisaden, auch wohl von grösseren Schanzanlagen umgeben. Die Thorwege wurden durch starke, hölzerne Thüren, im Nothfalle durch eiserne Fallgatter geschlossen, welche in Rinnen, die an der Mauer selbst ausgemeisselt waren, eingelassen wurden. Ueber dem Thore fehlt nie das Wappen der Stadt, welches hier aus zwei Thürmen besteht, zwischen denen eine schräge Brücke mit darüber laufendem Hirsche (einem Steinbocke nach Anderen) sich befindet.

Hersbruck, in den ältesten Zeiten *Haderichesbrukka* genannt, ist ein Landstädtchen, 6 Stunden von Nürnberg an der Pegnitz gelegen, viel kleiner, jedoch nachweislich älter als dieses, da es bereits in einer Urkunde vom Jahre 976 vorkommt. Seiner Lage nach gehörte Hersbruck dem alten Nordgaue an; wechselte jedoch häufig seine Herren. Es war als Lehen bald den Bischöfen von Bamberg, bald den Herzögen von Bayern, endlich der Krone Böhmen verliehen. Von dieser kam es 1504, gleichfalls als Lehen, an die Reichsstadt Nürnberg, welche es unter seiner Pflegschaft hatte, bis beide dem Königreich Bayern einverleibt wurden.

Statistische Nachrichten so wie die bescheidene Geschichte dieses Ortes findet man in *G. M. Waldau's Diplomatische Geschichte und ausführliche Beschreibung der Nürnbergischen Landstadt Hersbruck. 1788.*



Bischof

vom zwölften Jahrhundert.

Die früheste Tracht der christlichen Priester ist von der des gewöhnlichen Lebens nicht als verschieden anzunehmen. Kaum deutlicher wird uns dieses vor Augen geführt, als durch den bei Mainz gefundenen und im dortigen Museum aufbewahrten, auch in den *„Abbildungen von Alterthümern des Mainzer Museums,“* Heft I. gegebenen Grabstein des *Blussus* aus den ersten Jahrhunderten des Christenthums, auf welchem der Genannte in solcher Kleidung dargestellt ist, dass man ihn für einen Priester halten könnte, wenn nicht die Inschrift ihn als Handelsherrn bezeichnete. Er trägt als Oberkleid genau den ärmellosen, sackartig herabhängenden Regenmantel, der später ausschliesslich nur noch als Messgewand vorkommt. Was wir im Mittelalter für die eigenthümlich priesterliche Tracht halten, ist im Grunde nur die gewöhnliche Kleidung der früheren Zeit, die in ihren Hauptformen beibehalten war, während die bürgerliche und kriegerische sich nebenher anders entwickelt hatte. Natürlich ging diese Scheidung sehr allmälig vor sich und bei der geringen Anzahl erhaltener Denkmäler liegt sie sehr in Dunkel gehüllt. — Die Hauptstücke der geistlichen, und insbesondere der bischöflichen Tracht aber waren im späteren Mittelalter folgende. Zu unterst wurde die sogenannte *Alba* getragen, ein Messhemd von weisser Leinwand, bei höheren Geistlichen von feinerem Stoffe, mit Spitzen besetzt, welche bis auf die Füsse reichte. Ueber dieser wurde die *Tunica* angelegt, ein kürzeres Gewand mit engen Aermeln, und darüber die *Dalmatica*, eben so lang, jedoch mit weiten Aermeln, so dass sie die Tunica bis auf das Stück, das am Handgelenke sichtbar blieb, bedeckte. Die Dalmatica war von Wolle oder Seide und an den Rändern mit Besatz, später mit Troddeln verziert. Beide Gewänder hatten an den Seiten einen Einschnitt bis zu den Hüften. Ueber ihnen folgte die *Planeta* oder *Casula*, das eigentliche *Messgewand*, in den früheren Zeiten ein rings herum geschlossener Mantel mit einer Oeffnung für den Kopf, der zum Gebrauche der Hände an beiden Seiten aufgehoben werden musste, später ein längliches Stück Zeug, Sammet oder schwerer Seidenstoff, mit der Kopföffnung in der Mitte, das vorn und hinten herabfiel und an den Enden rund geschnitten war. Auf dem Rückenstücke befand sich ein Crucifix angebracht; seit dem 14. Jahrhundert gewöhnlich eine prachtvolle Stickerei von Gold und Seide, oft erhaben aufliegend. Bei Prozessionen und dem Nachmittags-Gottesdienste trug der Bischof das *Pluviale*, den *Regenmantel*, der vorn offen war, vom Halse bis zu den Füssen herabhing und auf der Brust mit kostbarer Spange gehalten wurde. Er hatte ursprünglich im Nacken eine Kapuze, später einen breiten Kragen. Um den Hals wurde ein weiss leinenes Tuch, das sogenannte *Humerale* oder *Amictus*, gelegt; den Kopf bedeckte die *Bischofsmütze*, *Mitra*, mit der *Inful*, von der weiter unten die Rede sein wird. Die Amtstracht vollendeten sodann das *Schweisstuch*, *Sudarium* oder *Manipulus*, über den linken Vorderarm oder am Stabe getragen; die *Stola*, ein handbreiter Streifen von Wollenzeug, mit Kreuzen benäht, die über der Alba um die Schulter gelegt wurde und mit beiden Enden vorn herabhing; ferner das *Brustkreuz;* der *Hirtenstab;* die *Handschuhe;* der *Ring*, den der Bischof bei der Einweihung erhielt und am Ringfinger der rechten Hand trug; der *Gürtel*, *Cingulum*, u. s. w.

Die nebenstehende Figur ist nach den Briefen des heil. Gregor, einer Pergamenthandschrift in der National-Bibliothek zu Paris vom 12. Jahrhundert, in *Lacroix und Seré: Le Moyen-âge et la Renaissance,* II. 421, abgebildet. Die Mitra ist weiss, das Messgewand roth, die Dalmatica bläulich; letztere, sowie die Mitra mit Rändern und diese, wie es scheint, mit farbigen Steinen besetzt. Bemerkenswerth sind die ähnlich ausgestatteten Schilde über den Armen auf dem Messgewande. Ueber dem letzteren haben wir hier noch das *Pallium*, welches vorn mit einem, hinten mit zwei Streifen herabhing, aber nur Erzbischöfen und Patriarchen zukam, jedoch bisweilen auch Bischöfen verliehen wurde.





Grabstein des Bischof Eckbert von Bamberg.

Als Beleg für die bischöfliche Tracht des 13. Jahrhunderts geben wir den Grabstein des Bischofs *Eckbert*, welcher im Dome zu Bamberg vor dem St. Peterschore sich befand, gegenwärtig aber an einer Wand aufrechtstehend angebracht ist. Wir erblicken den Bischof im Messgewande von älterer Form, mit einer Mitra, die von der Cylindergestalt noch nicht sehr abweicht. Auch der Stab hat noch die einfache Windung und ist fast ohne Zierrath. Ueber den linken Vorderarm hängt das Handtuch (Manipulus, Sudarium) ebenfalls noch in ursprünglicher Gestalt herab. Messgewand, Dalmatica und Alba sind wohl zu unterscheiden; es scheint sogar, als ob man zwischen den beiden letzteren die hervorhängenden Enden der Stola erblickt. — Die Grabschrift, die zwar nichts Unrichtiges enthält, wird doch höchst zweifelhaft durch die arabischen Ziffern, die in ihr vorkommen und die sonst sich in so früher Zeit auf Denkmälern nicht nachweisen lassen. Auch die Schreibweise des Familiennamens des Bischofs ist zu modern. Wahrscheinlich ist die alte Inschrift des Steins durch die Schritte der darüber Gehenden verlöscht und diese neuere bei Aufrichtung desselben angebracht worden.

Bischof *Eckbert* war ein geborner Markgraf von *Andechs* und regierte vom Jahre 1203 bis 1235. Er führte unter Anderem einen Krieg gegen den Herzog *Bernhard* von *Kärnthen*, in welchem er gefangen genommen und erst nach einiger Zeit wieder frei gegeben wurde. Unter ihm auch ward der Kaiser *Philipp* von *Schwaben* auf der Feste Altenburg, oberhalb Bamberg, von *Otto von Wittelsbach* ermordet. — *Eckbert* war der 15. Bischof von Bamberg.

Grabstein des Bischof Eckbert von Bamberg.

Als Beleg für die bezeichnete Tracht des 13. Jahrhunderts geben wir den Grabstein des Bischofs Eckbert, welcher im Dome zu Bamberg vor dem St. Peterschore [illegible] jetzt an einer Wand [illegible] angebracht ist. Wir [illegible] Bischof im [illegible] mit [illegible] Form, mit einer Mitra, die von der Cylinderform noch sehr abweicht. Auch [illegible] hat noch die einfache Windung und ist fast ohne Zierrath. Ueber die beiden Gewänder [illegible] jetzt, [illegible]) ebenfalls noch in ursprünglicher Gestalt haben. Messgewand [illegible] und Alba sind zu unterscheiden; es scheint sogar, als ob man zwischen den beiden [illegible] die [illegible] Enden der Stola erblickt. — Die Grabschrift, die zwar nichts Ursprüngliches enthält, wird [illegible] durch die arabischen Ziffern, die in ihr vorkommen und die sonst sich in so früher Zeit auf Denkmälern nicht nachweisen lassen. Auch die Schreibweise des Familiennamens des Bischofs ist [illegible]. Wahrscheinlich ist die alte Inschrift des Steins durch die Schritte der darüber Gehenden verwischt und diese neuere bei Aufrichtung desselben angebracht worden.

Bischof Eckbert war ein geborner Markgraf von Andechs und regierte vom Jahre 1203 bis 1237. Er führte unter Anderem einen Krieg gegen den Herzog [illegible] von [illegible], in welchem er gefangen genommen und erst nach einiger Zeit wieder frei gegeben wurde. Unter ihm auch ward der Kaiser Philipp von Schwaben auf der Veste Altenburg, oberhalb Bamberg, von Otto von Wittelsbach ermordet. — Eckbert war der 15. Bischof von Bamberg.


R^mus IN CHRO PATER
DN̄S ECKENBERTVS · MARCHIO · DE · ANDECHS
EPS · BAMB · OBIIT · IVNII · ANNO 1237
15

Messner und Bischof

vom 15. Jahrhundert.

Die rechts knieende Figur des Messners ist einer altdeutschen Malerei entnommen. Derselbe trägt einen grünen, schmal mit Gold besetzten Mantel, der auf der rechten Schulter befestigt ist. Unter demselben hat er den an den Hüften geschlitzten, vorn und hinten schurzartig herabhangenden Rock, wie er im 15. Jahrhundert gebräuchlich war. Er ist von brauner Farbe und ebenfalls mit Goldrändern besetzt — eine Zierde, mit welcher man auf Gemälden ziemlich verschwenderisch umging, die aber im Leben so oft nicht vorkommen mochte. Die Beinkleider sind röthlich braun; die Stiefeln und Tasche lederfarben. Der Stab, welchen er als Fackel hält, ist mit gelbem Wachsdrahte umwunden.

Die Figur des Bischofs ist aus einem Pergamentmanuscript in Kloster *Rohr.* Mitra und Inful sind rosafarben mit Gold besetzt; der Mantel hochgelb — was wahrscheinlich einen Goldstoff andeuten soll — mit hellgrünem Unterfutter. Auffallend ist auf diesem das sonst in jener Zeit noch selten vorkommende Blumenmuster, welches bunte Blümchen mit grünen Stengeln und Blättern zeigt. Das Untergewand ist scharlachroth mit dem im 15. Jahrhundert gewöhnlich als Verzierung in Sammet eingepressten Muster und blauem Besatze am Unterrande. Die Alba ist, wie immer, weiss. Die Handschuhe sind blassroth, mit dunkelroth eingezeichnetem Ringe auf dem Handrücken. Auf dem Rücken des Mantels wird eine ebenfalls rothe Quaste sichtbar, vor der Brust das goldene Kreuz.

Wir bemerken noch, dass es in früheren Zeiten gebräuchlich war, den Bischof im Messgewande, später, ihn im Mantel darzustellen.

Amictus, *Alba* und *Cingulum* waren immer weiss; *Manipulus*, *Stola* und *Planeta* stets von *einer* Farbe, die sich nach den verschiedenen heiligen Zeiten richtete. Die *Dalmatica*, gegenwärtig weiss, kommt früher verschieden gefärbt vor, vorzüglich scharlachroth. Die Bekleidung des Altares und des celebrirenden Priesters stimmen jedesmal überein.

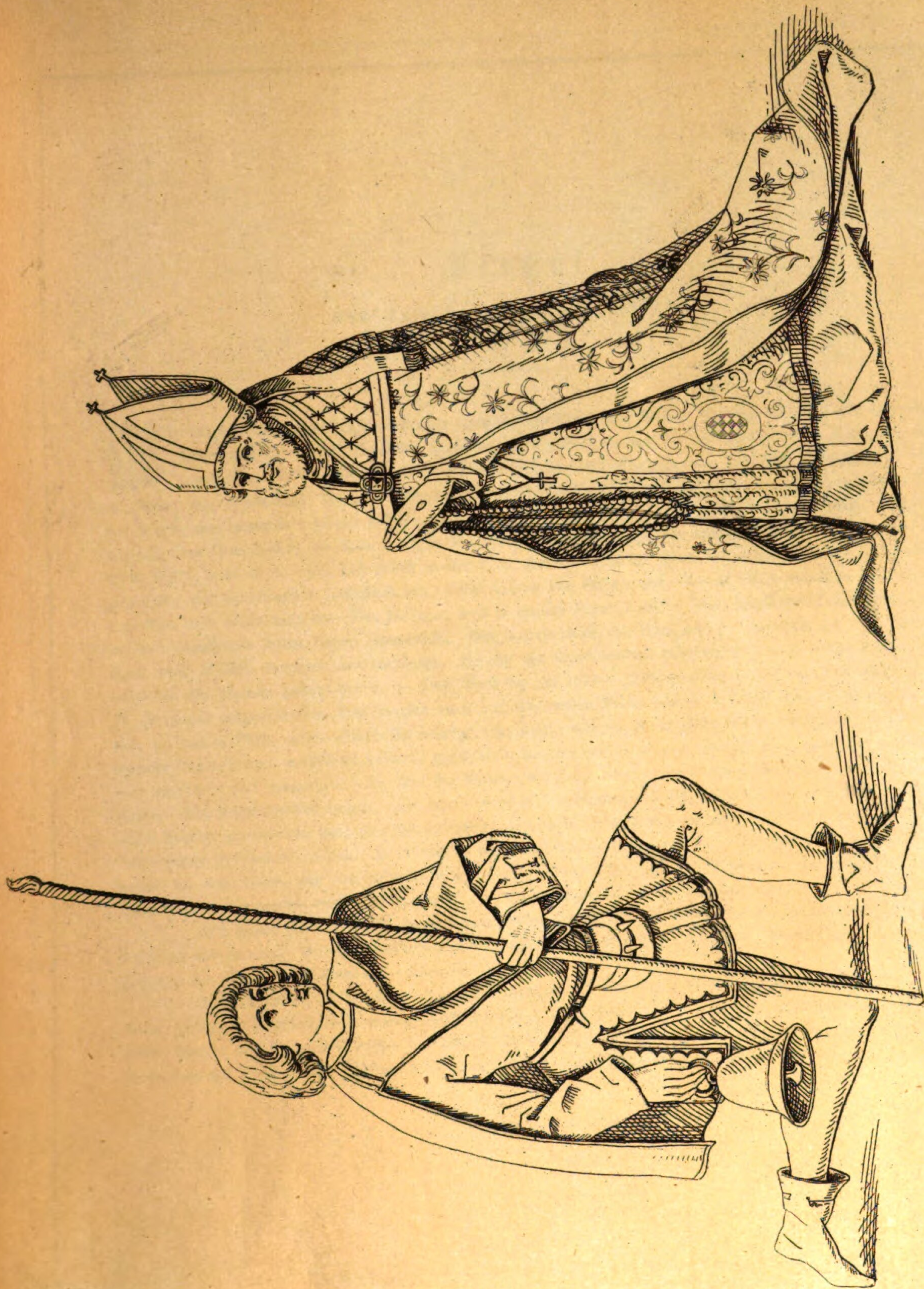
Weiss ist die heilige Farbe an allen Christusfesten, Gründonnerstag, Trinitatis, Frohnleichnam, Allerheiligen und an Festen der Bekenner und Jungfrauen, die nicht Märtyrer sind; ferner bei Messen zur Papst- und Bischofs-Krönung, bei Einweihung von Kirchen, Todtenmessen für Kinder u. s. w., im Allgemeinen von der Vesper des Weihnachtsabends bis zur Octave (der 8. Tag nach einem Feste) von Epiphanias.

Roth, an Pfingsten, den Apostel- und Märtyrerfesten und den Octaven dieser Feste, so wie bei Papstwahlen; im Allgemeinen von der Messe des Pfingstabends bis zum folgenden Sonnabend.

Grün, von der Octave des Epiphaniasfestes bis Septuagesimä; sodann von der Pfingstoctave bis zum Adventabend.

Violett, in der Advents- und Fastenzeit, an Vigilien (der Abend vor einem Feste) Buss- und Bettagen, Aschermittwoch, Palmsonntag und Osterabend; endlich bei den meisten Prozessionen, im Allgemeinen vom 1. Advent bis Weihnachtsabend; sodann von Septuagesimä bis Osterabend.

Schwarz, am Charfreitage und bei Todtenmessen für Erwachsene.



Bischof

vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

Wir haben schon mehrfach Gelegenheit gehabt, der Verdienste Kaiser *Maximilians* I. um die deutsche Kunst und namentlich die Holzschneidekunst zu gedenken, aus der wir gerade seiner Anregung die vorzüglichsten Werke verdanken. So den prachtvollen *Triumphwagen* und die *Triumphpforte* von *A. Dürer*, den *Triumphzug*, die Abbildungen zum *WeissKunig* und zum *Theuerdank* von *H. Burgkmair*. An die Werke des letzteren schliesst sich eine Reihe von männlichen und weiblichen Heiligen, welche Mitglieder aus dem Geschlechte des Kaisers darstellen sollen. Das Werk besteht aus einer Anzahl von Platten in klein Folio, von denen noch 122 Stück in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt werden. Ein alter Abdruck, der ebendaselbst befindlich ist, weiset indess 124 Blätter auf, worauf wahrscheinlich die Anzahl derselben sich beschränkt hat. Die Heiligen sind in ganzer Figur, bald in ihrer häuslichen Umgebung, bald in einer Scene aus ihrem Leben dargestellt. Die Aehnlichkeit der Personen ist natürlich nur eine ideale; auch sind Heilige darunter aufgenommen, die nie die Canonisation erfahren und noch weniger zum Geschlechte des Kaisers gehört haben. — Das Werk ist um 1515 — 1518 entstanden; es wird ebenfalls dem *H. Burgkmair* zugeschrieben und verräth auch auf den ersten Blick dessen Art und Weise. Doch hat er sich auf keiner Platte durch seinen Namenszug angezeigt, was er sonst nicht leicht unterlässt; auch sind manche Darstellungen auffallend schlecht gezeichnet, so dass wir annehmen müssen, dass entweder die Holzschneider sehr viel verdorben, oder dass der Meister die Zeichnungen nur durch seine Schüler habe fertigen lassen. Die Holzschneider indess, von denen jeder seinen Namen auf die Rückseite der von ihm geschnittenen Stöcke geschrieben hat, sind bis auf zwei, dieselben, welche den in jeder Beziehung vorzüglicheren Triumphzug geschnitten haben. So dürfte es wahrscheinlich werden, dass des genannten Künstlers Theilnahme an dem Werke nur eine mittelbare war. — Im Jahre 1799 sind 119 Platten zu einem neuen Werke noch einmal abgedruckt worden, indem man drei wegen Fäulniss hat zurücklegen müssen.

Wir haben diesem Werke den nebenstehenden Bischof als Repräsentanten des beginnenden 16. Jahrhunderts entnommen. Derselbe stellt den im Geruche der Heiligkeit gestorbenen *Adelbert* dar, der in der Legende als Bischof von Cambray vorkommt.

Eigenthümlich ist die Form der Bischofsmütze und des obern Endes des Hirtenstabes; doch sind diese nicht als ausschliesslich maasgebend für die Zeit zu betrachten. An letzterem hängt das Schweisstuch; Mantel und Dalmatica haben Franzen als unteren Besatz; letztere ist im Geschmacke der Zeit gemustert, vor der Brust in der Zeichnung etwas undeutlich, doch genau von uns copirt worden.

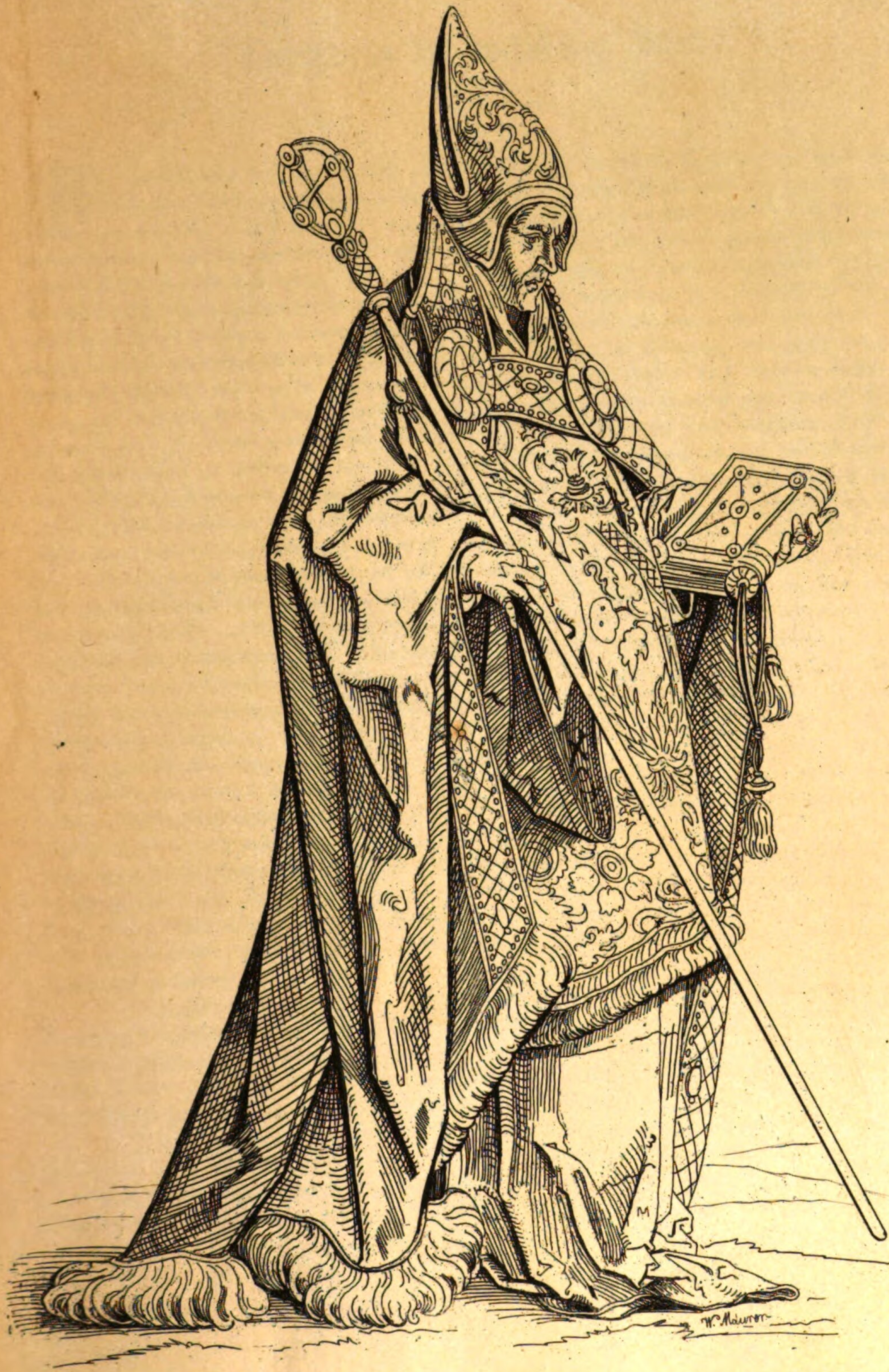
Bischof

vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

Wir haben schon wiederholt Gelegenheit gehabt, der Verdienste Kaiser Maximilians I. um die deutsche Kunst und namentlich die Holzschneidekunst zu gedenken, was dieselbe gerade seiner Anregung die vorzüglichsten Werke verdanke. Zu den prachtvollen Erzeugnissen sind die Ehrenpforte von A. Dürer, den Triumphzug, die Abbildungen zum Weisskunig und zum Theuerdank von H. Burgkmair. An die Werke des letzteren schliesst sich eine Reihe von männlichen und weiblichen Heiligen, welche Heilige der aus dem Geschlechte des Kaisers darstellen sollen. Das Werk besteht aus einer Anzahl von Platten in klein Folio, von denen noch 122 Stück in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt werden. Ein alter Abdruck, der ebendaselbst befindlich ist, weist jedoch 124 Blätter auf, womit wohl zugleich die Anzahl derselben sich beschränkt hat. Die Heiligen sind in ganzer Figur, bald in ihrer häuslichen Umgebung, bald in einer Scene aus ihrem Leben dargestellt. Die Aehnlichkeit der Personen ist natürlich nur eine ideale; auch sind Heilige darunter aufgenommen, die nie die Canonisation erhalten und noch weniger zum Geschlechte des Kaisers gehört haben. — Das Werk ist um 1510—1518 entstanden; es wird ebenfalls dem H. Burgkmair zugeschrieben und verräth auch auf den ersten Blick dessen Art und Weise. Doch hat er sich auf keiner Platte durch seinen Namenszug angezeigt, was er sonst nicht leicht unterlässt; auch sind manche Darstellungen auffallend schlecht gezeichnet, so dass wir annehmen müssen, dass entweder die Holzschneider sehr viel verdorben, oder dass der Meister die Zeichnungen nur durch seine Schüler habe fertigen lassen. Die Holzschneider indess, von denen jeder seinen Namen auf die Rückseite der von ihm geschnittenen Stöcke geschrieben hat, sind bis auf zwei, dieselben, welche den in jeder Beziehung vorzüglicheren Triumphzug geschnitten haben. So dürfte es wahrscheinlich werden, dass des genannten Künstlers Theilnahme an dem Werke nur eine mittelbare war. — Im Jahre 1799 sind 119 Platten zu einem neuen Werke noch einmal abgedruckt worden, indem man drei wegen Fehlens hat zurücklegen müssen.

Wir haben diesem Werke den nebenstehenden Bischof als Repräsentanten des beginnenden 16. Jahrhunderts entnommen. Derselbe stellt den im Geruche der Heiligkeit gestorbenen Adelbert dar, der in der Legende als Bischof von Cambray vorkommt.

Eigenthümlich ist die Form der Bischofsmütze und des obern Endes des Hirtenstabes, doch sind diese nicht als ausschliesslich massgebend für die Zeit zu betrachten. Am letzteren hängt das Schweisstuch; Mantel und Dalmatica haben Franzen als unteren Besatz; letztere ist im Gegensatze der Zeit geschlitzt; vor der Brust in der Zeichnung etwas undeutlich, doch genau von uns copirt worden.



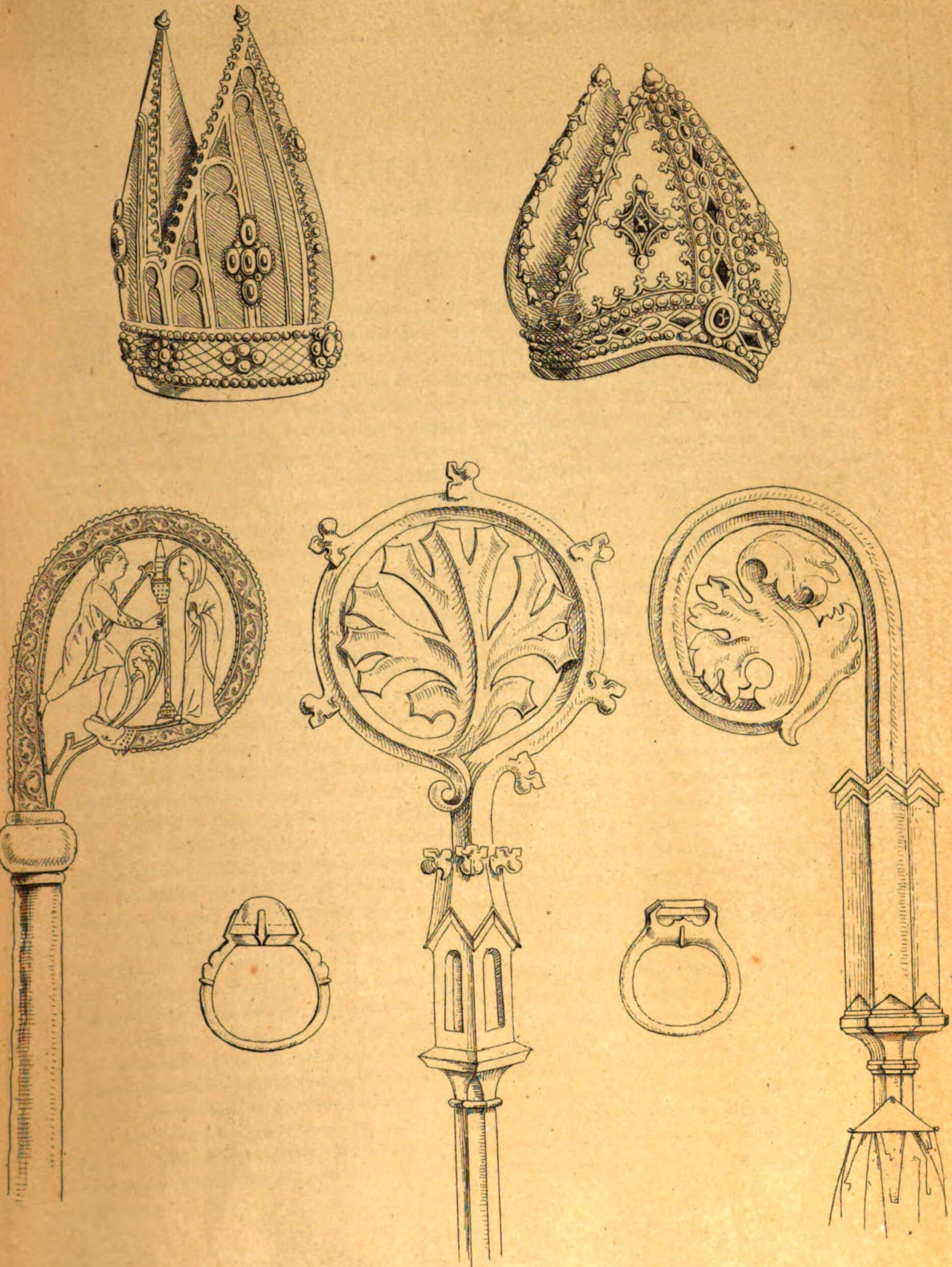
Einzelnheiten des bischöflichen Ornates.

Die priesterliche Mitra mit der Inful scheint uns, wenn wir auf ihr Entstehen und die Elemente zurückgehen, aus denen sie zusammengesetzt ist, in die antique Kopfbinde und die germanische Mütze zu zerfallen, welche letztere in den ersten Jahrhunderten nach Karl dem Grossen als gewöhnlich sich nachweisen lässt und aus der nicht weniger die bürgerlichen wie kriegerischen Kopfbedeckungen der spätern Zeit sich entwickelt haben. Aus dem 7. Jahrhundert wird als Tracht der christlichen Priester eine Kopfbinde, die wahrscheinlich bereits zu einer Art Diadem sich ausgebildet hatte, ausdrücklich erwähnt. Die Mütze oder Mitra lässt erst viel später sich nachweisen. Das älteste Originaldenkmal, welches vor uns liegt und worauf wir einen bischöflichen Kopfschmuck suchen dürften, ist das Siegel eines Erzbischofs mit halb erloschener Inschrift aus dem 10. Jahrhundert, welcher indess das Haupt noch entblösst trägt. — Doch dürfen wir daraus nicht schliessen, dass damals überhaupt die deutschen Bischöfe noch ohne Kopfbedeckung gewesen seien. Noch viel später haben die Bamberger Bischöfe *Hartwig*, Graf *von Bogen*, (1047 — 1054); und *Otto* II., Graf *von Andechs* (1177—1196), auf ihren Siegeln sich ohne Mitra und Inful darstellen lassen, während Bischof *Eberhard* I., Burggraf *von Magdeburg* (1007—1042) deutlich mit einer solchen zu erkennen ist.

Die bischöfliche Mitra unterschied sich, wie gesagt, in ihrer Form anfangs nicht von der Mütze, welche man auch im gewöhnlichen Leben trug. Sie ruht bis in's 12. Jahrhundert niedrig auf dem Kopfe; ist bald ein rundes Scheitelkäppchen, wie bei der abgebildeten Figur des Bischofs aus dem 12. Jahrhundert, bald ein kegelförmiger Deckel, wie auf dem Siegel des genannten Bischofs *Eberhard* und dem des *Hermann von Aurach* (1170 — 1177), auf welchem diese Form noch entschiedener sich ausspricht. Auch die cylinderförmige Gestalt findet sich. Stets aber ist die Mitra schon mit der Binde umwunden, welche sich als Besatz um den Unterrand der Mütze legt und hinten in zwei Streifen hinabhängt. — Bereits im 12. Jahrhundert tritt eine Bewegung in die einfache Form ein; die priesterliche Mütze sucht sich mit dem Priesterthume selbst zu erweitern. Sie baucht sich nach zwei Seiten hin aus und eine Zeitlang bleibt es unentschieden, ob die Erhöhungen zu den Seiten des Kopfes oder vorn und hinten ihren Platz finden werden. Es kommen aus dem 12. Jahrhundert Abbildungen von Bischofsmützen vor, die ganz so aussehen, wie wir wohl die Hohepriestermütze bei den Israeliten abgebildet finden; so auf Siegeln der Bamberger Bischöfe *Egilbert* (1139—1146), und *Eberhard* II., Herrn von *Reifenberg* (1146 — 1170). Mit dem 13. Jahrhundert indess nimmt die Erhöhung entschieden ihre Wendung nach vorn und hinten, und bald nicht mehr als Ausbauchung und Wulst, sondern als Klappe, die in ihrer Doppelgestalt sich über eine runde Mütze zusammenlegte, immer höher stieg und auf ihren Flächen für den reichsten Schmuck Raum bot. Unsere Abbildungen sind zwei Gemälden von unbekannten Meistern des 15. Jahrhunderts aus der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung entnommen.

Aehnlich gestaltete sich das Verhältniss mit den Bischofsstäben, die ursprünglich die einfache Form der Hirtenstäbe hatten, aber im Laufe der Zeit eine sichelförmige Gestalt annahmen und sich immer reicher im Schmucke entwickelten. Der auf unserer Abbildung linksgestellte ist nach einem in Bamberg befindlichen emaillirten Originale vom 11. Jahrhundert gezeichnet; der mittlere nach einem Holzschnitzwerke und der rechts befindliche nach einem Gemälde vom 15. Jahrhundert.

Die beiden Ringe befinden sich in Bamberg. Der links stehende ist dem Grabe des Bischof *Georg von Limpurg* (1505—1522) entnommen. Er besteht aus einem hutförmigen Saphir in goldner Fassung. Der andere gehörte dem Bischof *Joh. Gottfried von Aschhausen* (1609 — 1622) an und enthält einen würfelförmigen Hyacinth in schwarz emaillirter Fassung. Er ist ebenfalls in dessen Grabe gefunden worden.



Reliquienbehälter
vom 15. Jahrhundert.

Bekannt ist, welche Rolle die Reliquien der Heiligen und deren Verehrung das ganze Mittelalter hindurch spielten. Für die Kunst war diese in sofern wichtig, als für Aufbewahrung dieser geheiligten Sachen entsprechende, möglichst kostbare Behältnisse gefordert wurden und zu deren Herstellung vor Allem jene in ihren einzelnen Zweigen in Anspruch genommen ward. Ohne die Reliquienbehälter würden wir bei weitem ärmer an Kunstdenkmälern der früheren Zeit sein, und sie haben selbst sich um so zahlreicher erhalten, jemehr ihr Inhalt sie vor roher Zerstörung schützte. — Anfangs war ihre gewöhnliche Gestalt die eines kleinen Hauses mit einem verzierten Dachkamme und vier Füssen, worauf sie ruhten. Zu dieser Form wurden sie aus vergoldeten und mit Emaille eingelegten Kupferplatten zusammengefügt, anfänglich oft sehr roh, mehr und mehr aber mit grösserer Kunst. Man nahm auch andere Stoffe, namentlich edle Metalle als Bestandtheil oder Ueberzug der Wände und erging sich in immer reicheren architektonischen Formen, während Edelsteine und plastischer Zierrath, auch Malereien die Emaille verdrängten. Seit dem 14. Jahrhundert sind ausgehöhlte Crystallcylinder häufig, welche monstranzartig, am meisten noch immer in vergoldetem Kupfer oder Silber gefasst wurden und die Reliquie sichtbar in sich enthielten. Mit dem 15. Jahrhundert kamen allerlei phantastische Formen auf; jemehr im Bewusstsein der Menschen der Inhalt an Bedeutung verlor, desto mehr trieb man mit der äusseren Hülle Prunk. Man brachte oft in sehr sinniger Weise den Behälter durch seine Gestalt in Beziehung zu der Reliquie selbst. Ein Stück vom Kreuze Christi bewahrte man in einer Kreuzesform; für die Armröhre eines Heiligen machte man einen Arm. Oft bildete man auch die halbe oder ganze Figur des Heiligen oder stellte, wenn es wohl anging, sein Attribut dar und brachte in einer Höhlung das Andenken daran unter. Nicht weniger kommen aber auch Formen vor, die ohne Bedeutung für den Inhalt sind, Blumen, Bäume, Kästchen mit mannigfachem Zierrath u. s. w. Schädel hatte man schon seit alter Zeit in kostbare Tücher gehüllt, oft mit Perlen und Edelsteinen besetzt, doch so, dass ein Stück der Stirnfläche entblösst blieb, und sie in den Altären, gewöhnlich in der Predella, aufgestellt. Solch ein Schmuck ward so unentbehrlich für eine Kirche erachtet, dass man, wo wirkliche Heiligenschädel fehlten, auch einen frommen Betrug nicht scheute und statt ihrer hölzerne Kugeln in gleicher Umhüllung aufstellte. Solch ein falscher Schädel, der in der St. Jacobikirche zu Nürnberg gefunden worden, wird noch im germanischen Museum aufbewahrt.

Eine eigenthümliche Erscheinung und gewissermaassen ein ahnungsvoller Zug der Zeit ist, dass man kurz vor dem Ausbruche der Reformation, welche die Reliquien ihres Ansehens beraubte, eifrig bemüht war, die von nun an dem Untergange preis gegebenen Schätze durch Abbildung zu vervielfältigen und zu erhalten. So entstanden die *Heiligthumsbücher* mit Abbildung und Beschreibung der in einer Kirche oder Stadt enthaltenen Reliquien, von denen einige der vorzüglichsten von dem nachher so eifrigen Anhänger der Reformation, dem Meister *Lucas Cranach*, sich herschreiben. Ihm gehört auch das seltene, mit den prächtigsten Holzschnitten ausgestattete Büchlein an: *dye zaigung des hochlobwirdigen hailigthums der Stifftkirchen aller hailigen zu wittenburg*, aus dem wir zwei Abbildungen in getreuer Copie geben. Die eine stellt den Löwen des heiligen Markus, die andere die heilige Margaretha in ganzer Figur dar. Beide waren von Silber, der erstere vergoldet. Im Löwen wurde ein Stück von der Kniescheibe des Evangelisten Markus und einige Stücke von St. Lukas; in der Figur der Heiligen ein Zahn so wie einige Gebeine derselben aufbewahrt.


SANCTVS MARC



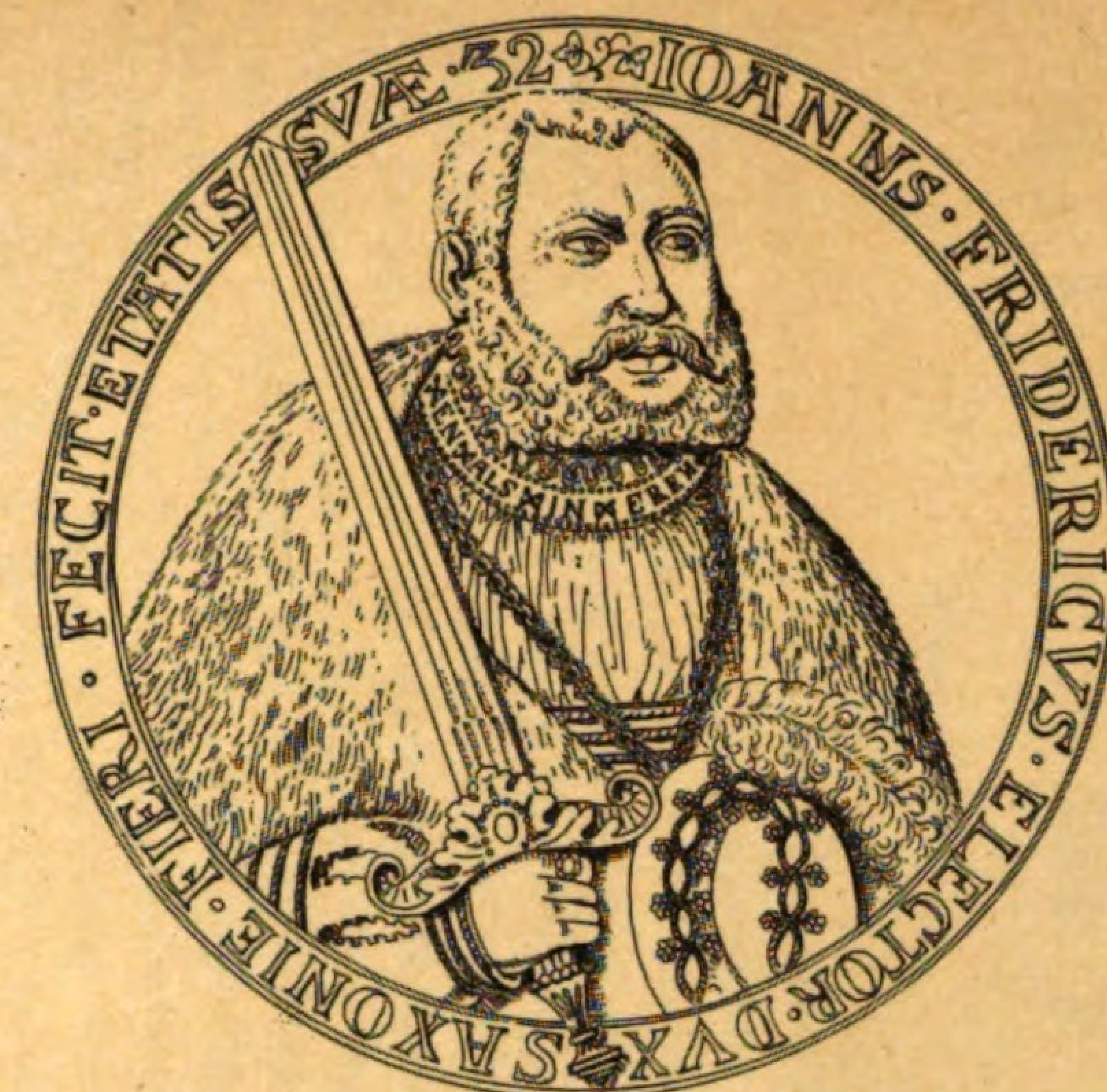
Medaillen Kaiser Karl V. und des Churfürsten Johann Friedrich v. Sachsen.

Zu den ausgezeichnetsten Kunstleistungen des 16. Jahrhunderts gehören die Medaillenarbeiten, die sowohl für den Kunstfreund wegen der Trefflichkeit ihrer Ausführung, als auch für den Geschichtsforscher wegen der Menge von Bildnissen berühmter Leute und aus anderen Rücksichten von hohem Interesse sind. — Aus Italien eingeführt fasste diese Kunst um den Anfang des 16. Jahrhunderts auch in Deutschland festen Fuss und bildete sich zu eigenthümlicher Vollendung aus. Vorzüglich waren es die Städte Augsburg und Nürnberg, wo sie gepflegt wurde, und in ersterer Stadt der in *Bolzenthals Geschichte der modernen Medaillen-Arbeit* noch nicht genug gewürdigte *Friedrich Hagenauer*, der diese Art von Plastik mit bewundernswerther Genialität zu behandeln wusste. Von ihm rührt eine grosse Anzahl von Medaillen her, meisten Theils Augsburger Patriziern angehörig, die zum Theil mit seinem, aus einem *F* und *H* verbundenen Monogramm bezeichnet, aber auch, wo dieses nicht der Fall ist, leicht zu erkennen sind. Denn kein anderer Künstler hat es verstanden, seinen Gebilden solch unmittelbares, warmathmendes Leben einzuhauchen, solch' einen frischen, naturwahren Ausdruck ihnen zu verleihen. Kaum aus irgend einem anderen Denkmale erkennen wir so, wie aus den Hagenauer'schen Medaillen, den Charakter jener Zeit: dieses nach allen Seiten hin gleich und maassvoll ausgebildete Dasein und das in sich selbst gesättigte, in gesundem Behagen ruhende Lebensgefühl. — Unter den Augsburgern sind sonst noch *Lorenz Rosenbaum* und *Hans Schwartz*, unter den Nürnbergern *Albrecht Dürer*, *Peter Flötner*, *Wenzel Jamnitzer* u. A. zu nennen, die Vorzügliches in dieser Kunst leisteten. Für den dänischen und preussischen Hof arbeitete der treffliche Meister *Jakob Link*; in Sachsen waren *Hieronymus Magdeburger* und *Heinrich Reitz* berühmt. Der letztere war, wie die meisten seiner Kunstgenossen, ein Goldschmied und hatte das Metall so in seiner Gewalt, dass er es fast wie Wachs bearbeitete. Seine Medaillen zeichnen sich durch genaue, sorgfältige Ausführung aus.

In Italien bossirte man die Schaumünzen gewöhnlich aus Wachs und goss sie in Metall nach; in Deutschland schnitt man sie am liebsten aus Buchsbaumholz, goss sie aber auch nach einem Modell aus Blei oder Bronze oder prägte sie mit einem eisernen Stempel. Gold und Silber wurden nicht weniger benutzt.

Wir geben in Abbildung ein Paar Medaillen von Kaiser *Karl* V. und dem Churfürsten *Johann Friedrich von Sachsen*, welche beide dem letztgenannten *H. Reitz* angehören. Der Kaiser ist im 37. Lebensjahre dargestellt, mit kleinem, niedrigen Barett, in grossgeblümten damastnen Obergewande. Der Churfürst, im 32. Jahre, trägt den seiner Würde zukommenden Mantel mit breitem Pelzkragen, den perlenbesetzten Churhut und das Schwert des Erzmarschalls des Reichs. — Auf der Rückseite beider Medaillen sind die betreffenden Wappen abgebildet.

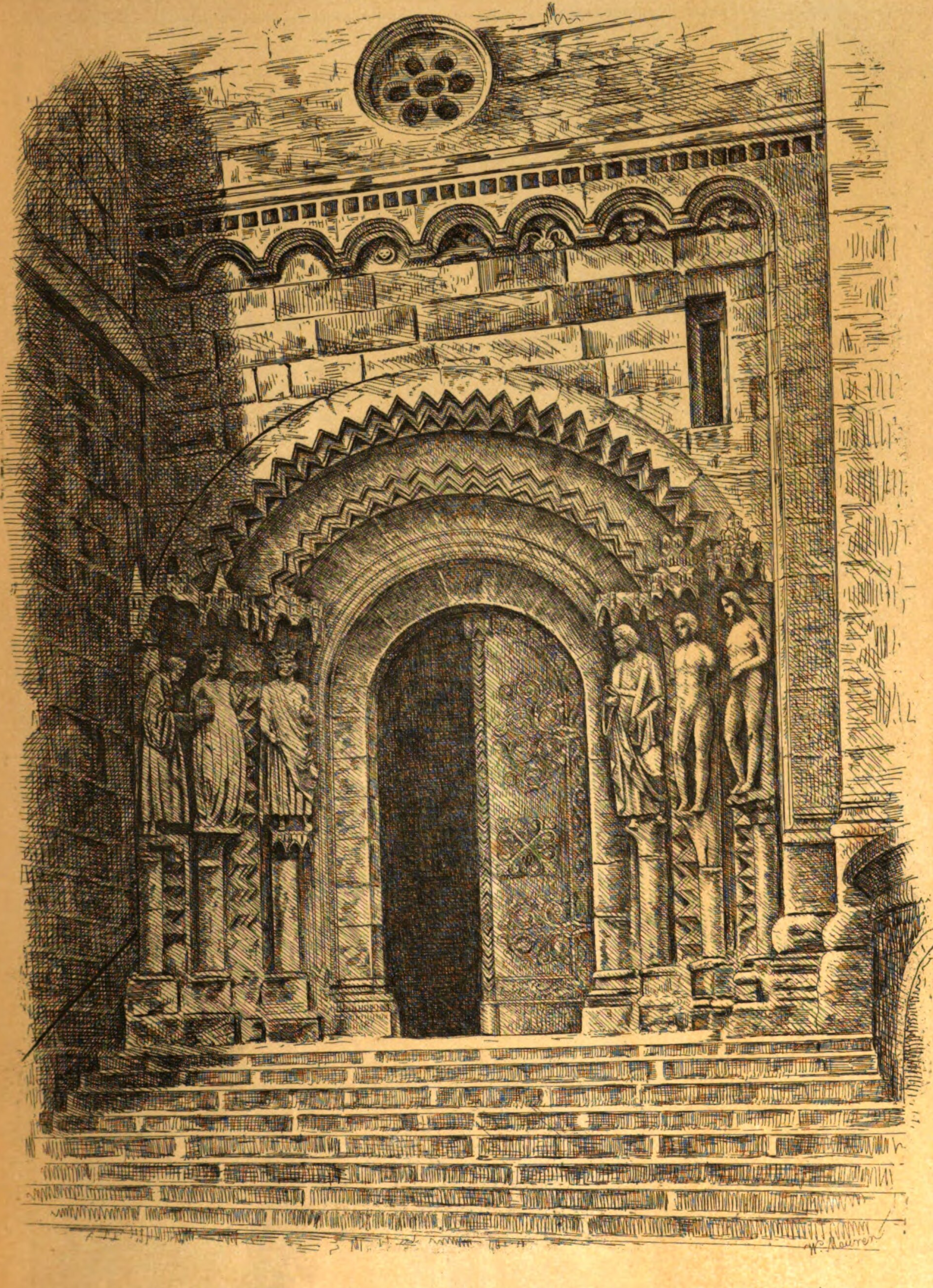

CAROLVS·V·DEI·GRATIA·ROMAN·IMPERATOR·SEMPER·AVGVSTVS·REX HIS·ANNO·SAL·MDXXXVI·ÆTATIS·SVÆ·XXXVII


IOANNES·FRIDERICVS·ELECTOR·DVX·SAXONIE·FIERI·FECIT·ETATIS·SVÆ·32

Das Kaiserportal am Dome zu Bamberg.

Zu den schönsten und merkwürdigsten Denkmälern altdeutscher Baukunst gehört bekanntlich der Dom zu Bamberg, der für den Kunstforscher um so interessanter ist, als seine Erbauung in die Zeit fällt, wo der bereits reich ausgebildete romanische Styl in den gothischen überging, der aber auch dem Laien durch seine prachtvolle Ausstattung einen anziehenden Anblick gewährt. Die Erbauung des Domes wird durch die Ueberlieferung Kaiser *Heinrich dem Heiligen* und seiner Gemahlin *Kunigunde* zugeschrieben, deren Andenken auch verschiedentlich durch Bilderwerke u. a. an und in dem Dome gefeiert wird. In seiner jetzigen Gestalt gehört der Bau jedoch dem 13. Jahrhundert an, und zwar die eine, östliche Hälfte dem Anfange, die westliche dem Ausgange desselben, was nicht allein durch die angewendeten Bauformen, sondern auch durch urkundliche Zeugnisse dargethan wird.

Der Dom besteht, wie es bei grösseren Kirchenanlagen jener Zeit gewöhnlich ist, aus einem Langhause mit einem Querschiffe nach der westlichen Seite hin, von denen ersteres sich wieder in ein höheres Mittelschiff und zwei niedrigere Seitenschiffe theilt und sowohl nach Osten wie nach Westen einen Chor vorschiebt. Zu jeder Seite eines jeden Chores, also an den vier Enden der beiden Seitenschiffe erhebt sich ein Thurm, so dass dieses Gebäude die Zierde, welches andere Kirchen meistens nur einmal und oft in nicht vollendeter Gestalt besitzen, in einer stattlichen Vierzahl und zwar in ganz ausgebautem Zustande aufweiset. Das Innere ist mit Kreuzgewölben überspannt, welche, soweit der Mittelraum sich über den Seitenschiffen erhebt, auf Wänden ruhen, die ihrerseits von viereckigen, durch Spitzbögen verbundenen Pfeilern getragen werden. Unter beiden Chören befindet sich eine Krypta und zwar unter dem östlichen, dem Georgenchore, eine grössere, deren rundbogiges Kreuzgewölbe von 14 Säulen getragen wird. Haupteingänge besitzt der Dom drei, und zwar einen in einem Vorbaue der Nordseite, zwei unter den östlichen Thürmen, zu beiden Seiten des Chores, von denen wir das links befindliche, das sogenannte Kaiserportal, in Abbildung beifügen. Dasselbe ist, wie der ganze östliche Theil des Baues, im spätromanischen Style ausgeführt. Das Portal besteht aus drei voreinander gestellten, nach innen hin sich verjüngenden, rechtkantigen Bogenstellungen mit einer dazwischen liegenden, ebenfalls rundbogig geöffneten Wand, durch welche die eigentliche Pforte um ein mässiges Stück verkleinert wird. In den Winkeln sind an beiden Seiten drei Säulen aufgestellt, welche mit ihren in Baldachinen sich ausladenden Capitälen bis zum Ansatze der Rundbögen sich erheben und etwa in der Mitte der Schäfte auf frei herauswachsenden Tragsteinen Statuen tragen. Die letzteren sind an der linken Seite: *St. Stephan*, die Kaiserin *Kunigunde* und der Kaiser *Heinrich* II.; an der rechten: *St. Petrus*, *Adam* und *Eva*. Vor den Flächen der zwei vordersten Bögen ist das in Deutschland sonst seltner vorkommende, in England desto häufiger angewandte Zickzackornament angebracht. Ein Typanon (Ausfüllung des oberen Raumes der Thüröffnung durch eine gewöhnlich mit Reliefdarstellungen versehene Steinplatte, die nach unten hin das Thor geradlinig abschneidet) fehlt hier, obwohl es das nebenliegende Portal besitzt. Ueberhaupt macht sich an den Figuren ein Styl bemerkbar, der von den übrigen Skulpturen des Gebäudes abweicht, so dass wir für dieses Portal einen eignen, vielleicht ausländischen Baumeister vermuthen möchten. — Die Holzthüren sind neu.



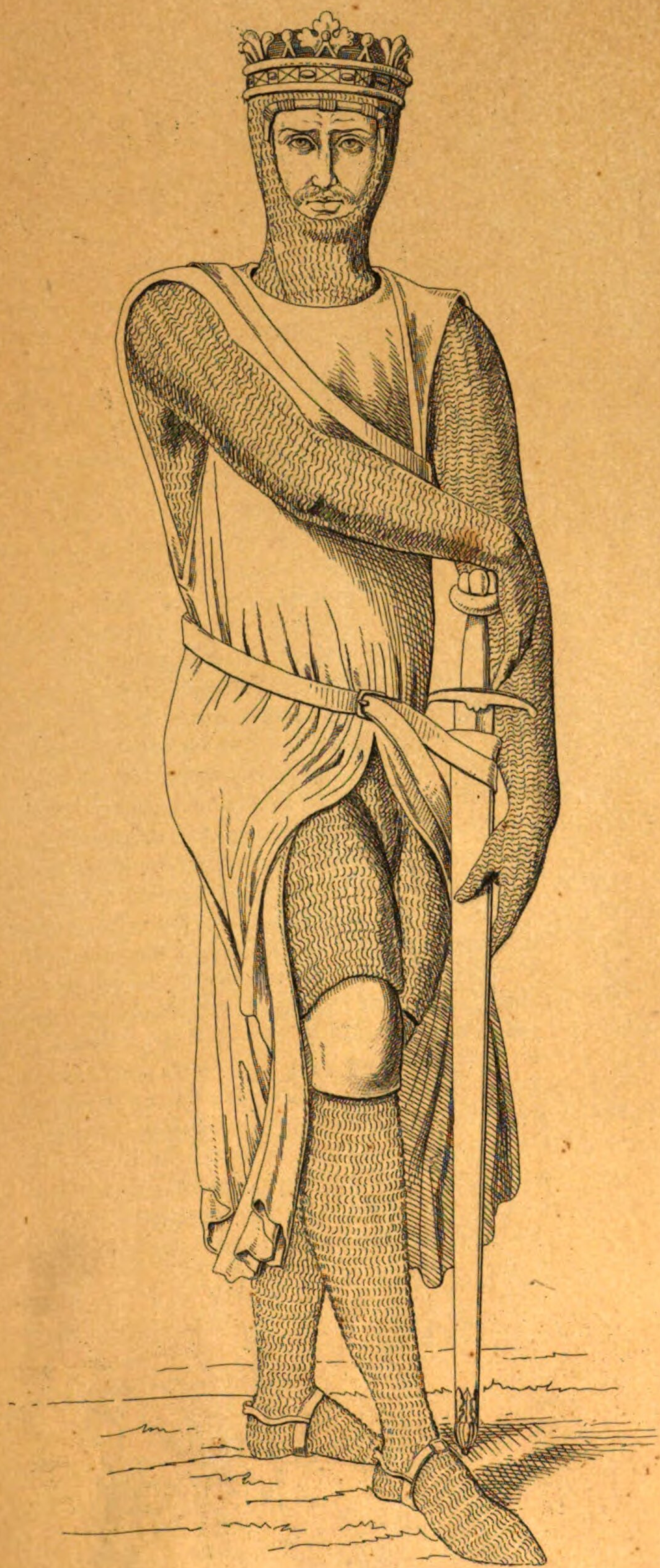
Rüstung

vom 12. Jahrhundert.

Noch ist es nicht lange her, dass man in Büchern und vom Katheder die Verwunderung aussprechen hörte, wie die Kreuzfahrer möchten ertragen haben, in ihren schweren Eisenrüstungen in den heissen Gegenden des Morgenlandes einherzuziehen. Man ging dabei unkundig von der Vorstellung aus, dass man damals die Plattenharnische des 15. und 16. Jahrhunderts getragen habe, welche allerdings im Sonnenbrande schlimmer als die venetianischen Bleidächer hätten wirken müssen. Solche Rüstungen sieht man den Kreuzfahrern auch noch auf Bildern aus neuester Zeit zuertheilt. Die eigentliche Rüstung der Kreuzzüge — die zwar zwei volle Jahrhunderte hindurch dauerten, während welcher Zeit die Bewaffnung nicht unbedeutende Aenderungen erfuhr — finden wir in der Abbildung auf nebenstehender Tafel. Der Ritter ist vom Kopf bis zum Fusse in das sogenannte Panzer- oder Kettenhemd gekleidet. Wer je Gelegenheit gehabt, ein solches anzulegen, wird bemerkt haben, dass diese Tracht eher Kühlung als übermässige Hitze verschafft. Die vielen kleinen Oeffnungen zwischen den Eisenringen gestatten nicht nur dem Luftzuge freien Durchgang, sondern locken ihn gewissermassen an. Der Körper fühlt sich während des Tragens eines solchen Hemdes von einem leisen Zuge umspielt, der ganz angenehm wirkt.

Bis zur *karolingischen* Zeit mochte, was sich unter der germanischen Bevölkerung von Metalltheilen an der kriegerischen Tracht erhalten hatte, nur aus Erinnerungen aus dem Römerthume bestehen, die aber immer schwächer wurden, bis man durch die Noth dazu geführt ward, selbständig in neuen Erfindungen vorzugehen. Wahrscheinlich beschlug man zunächst die Zeuge an den am meisten bedrohten Stellen mit Eisenplatten und diese werden wir wohl bei *Karl dem Grossen* vorauszusetzen haben, wenn bei ihm von eiserner Arm- und Beinbekleidung die Rede ist. Unter den *Ottonen* aber lassen sich bereits Kettengeflechte nachweisen und diese waren es besonders, die sich in den folgenden Jahrhunderten zur kriegerischen Tracht ausbildeten. Man hatte Hemde und Beinkleider von Kettengeflecht. Erstere bedeckten auch den Kopf mit einer Oeffnung für das Gesicht; letztere waren in den früheren Zeiten nur Decken, die man längs der hinteren Seite des Beines zuband. Ueber dem Panzer trug man das gewöhnliche Friedensgewand, einen frei herabhängenden Rock, im Kriege etwas kürzer, der seit dem 12. Jahrhundert oft das farbige Wappenbild des Trägers auf seiner Fläche darstellte. Den Kopf bedeckte noch, besonders im Turniere, der Helm.

Die nebenstehende Figur ist einem in *C. A. Stothard's* Prachtwerke: *the monumental effigies of Great-Britain* abgebildeten Grabsteine in der Cathedrale zu *Gloucester* entnommen, der dem Herzoge *Robert* von der *Normandie*, dem ältesten Sohne *Wilhelms* des *Eroberers* zugeschrieben wird. Dieser beanspruchte bekanntlich das Stammland des Hauses, die Normandie, noch während der Lebzeiten des Vaters und führte einen Krieg gegen diesen. Enterbt versuchte er vergeblich, seinem jüngeren Bruder, *Wilhelm dem Rothen*, die englische Krone zu entreissen, die auch auf den dritten Bruder, *Heinrich* I., überging, während *Robert* sich auf dem ersten Kreuzzuge im Morgenlande befand. Zurückgekehrt und auch mit *Heinrich* in einen Krieg verwickelt, ward er von diesem in der Schlacht bei *Tinchebray* gefangen genommen und bis zu seinem Tode eingekerkert. *Robert* starb im Jahre 1134 und ward in der genannten Cathedrale begraben; sein Grabstein stammt vielleicht erst aus dem Anfange des folgenden Jahrhunderts, ist jedoch auch für das zwölfte noch maassgebend. Die Figur liegt, wie es bei englischen Grabsteinen häufig der Fall ist, mit gekreuzten Beinen, worin man eine Hindeutung auf die Kreuzfahrt hat finden wollen. Wir haben uns erlaubt, die Stellung der Füsse um ein Geringes zu ändern.



Rüstung

vom 13. Jahrhundert.

Wie in den ersten Zeiten des sich entwickelnden germanischen Lebens das Eisen hatte dienen müssen, um die gewöhnliche Kleidung für den Krieg fester zu machen und so endlich das den ganzen Leib bedeckende Panzerhemd hervorgegangen war, so wurde bei der vorgeschrittenen Waffenkunst des 13. Jahrhunderts auch dieses nicht mehr fest genug befunden. Man überzog an den verwundbarsten Stellen des Körpers auch das Ringgeflecht wieder mit einer schützenden Lage von Platten und Schienen und zwar zunächst von Leder, das, um es zugleich zäher und geschmeidiger zu machen, durch Sieden eigens zubereitet und durch metallene Buckel und Ränder verstärkt wurde. Zuerst machen sich diese Ueberdeckungen auf den am meisten ausgesetzten Achseln bemerkbar; dann ziehen sie sich von der Hand über den ganzen Vorderarm. Auch die Kniescheiben werden damit beschützt; endlich umgeben sie als bewegliche Schienen den ganzen Oberleib bis zu den Lenden und steigen von den Knieen bis zu den Füssen hinab, über welche sie sich wiederum in Gestalt von übereinander geschobenen Schienen fortsetzen. Das Kettenhemd trennt sich in verschiedene Theile. Statt den ganzen Kopf zu bedecken, hängt es als blosse Halsbedeckung *(Halsbrünne)* von einer Eisenhaube herab und fällt lose auf den Brustpanzer. Unter diesem sieht es nur am Oberarme und in der Gegend der Schenkel hervor. An den Beinen wird es endlich ganz unsichtbar. Der lange, faltige Waffenrock, den wir im 11. und 12. Jahrhundert regelmässig wahrnehmen, wird kleiner und fehlt wohl auch ganz. Schwert und Dolch, welche am Gürtel hängen, so wie auch der Turnierhelm werden vermittelst Ketten auf der Brust noch mehr befestigt. Der ritterliche Gürtel, den man anfangs über den Hüften trug, senkt sich mit dem Ausgange des Jahrhunderts auf die Lenden herab.

Wir haben unsre Abbildung einem Grabsteine in Kloster *Zimmern* unweit *Nördlingen* entnommen, der vom Ende des 13. Jahrhunderts stammt und diese Rüstung in ihrer höchsten Ausbildung zeigt. Derselbe ist ohne Inschrift und nur das Wappenbild auf dem Schilde, der gansartige Vogel, könnte auf den Geschlechtsnamen des dargestellten Ritters führen. Es ist jedoch unsern Bemühungen nicht gelungen, denselben ausfindig zu machen. Der Ritter hat auf dem Grabsteine einen Turnierhelm mit lang herabhangender Helmdecke und einer Gans als Helmzier unter dem Haupte liegen und in der Hand trägt er eine Kirche, die wir jedoch als nicht zu unserm nächsten Zwecke gehörend weg gelassen haben. Bemerkenswerth an der Figur sind die verschieden gestalteten Achselklappen; doch wird in späterer Zeit an den oberen Theilen des Panzers noch mehr gegen die Symmetrie gefehlt und zwar, wie ersichtlich, mit Absicht. Der Schild hat im Allgemeinen noch die gestreckte Form des 13. Jahrhunderts, doch in phantastisch geschwungenen Linien, oben den Einschnitt für das Einlegen der Lanze. Der Schwertgriff mit dem grossen runden Knopfe und der einfachen Parierstange deutet ebenfalls noch auf die frühere Zeit.

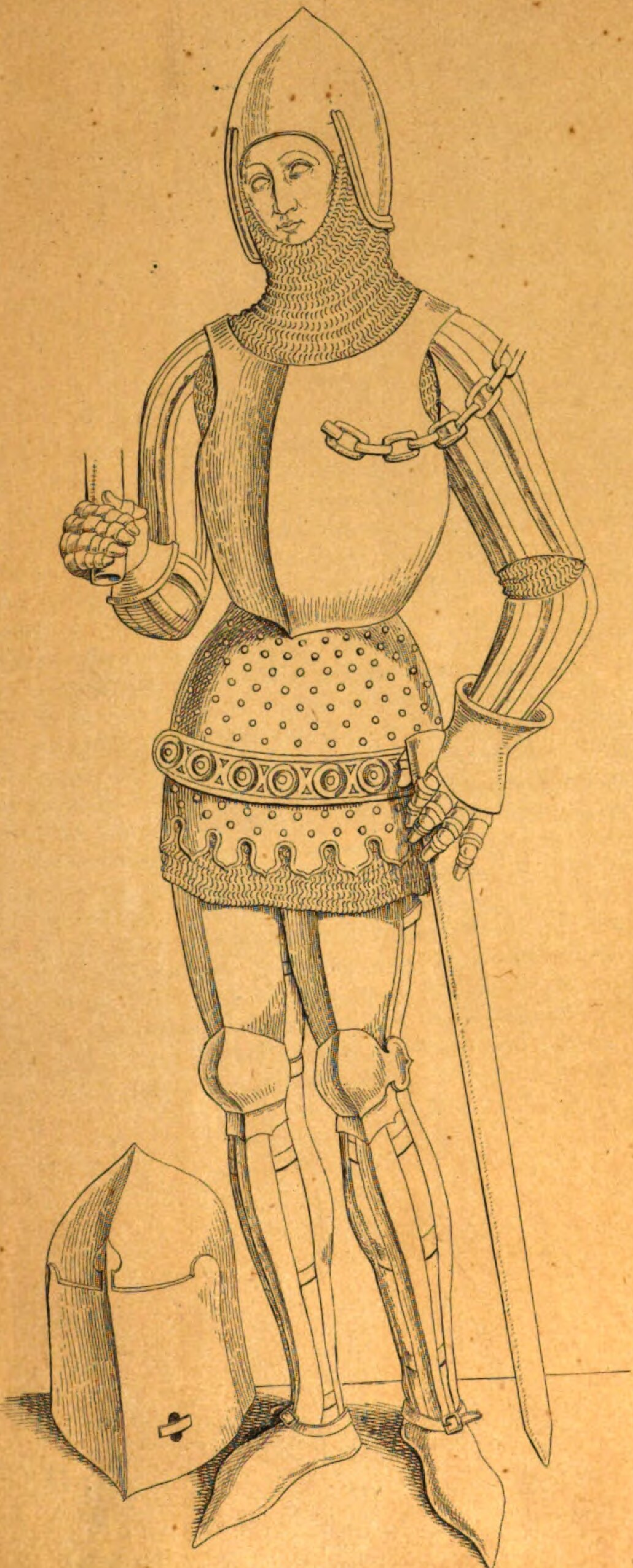


Rüstung

vom 14. Jahrhundert.

Im 14. Jahrhundert ward wiederum das Leder zur Bewaffnung nicht stark genug befunden und von neuem mit Eisenbeschlägen versehen. Diese verbreiteten sich fast auf demselben Wege über den ganzen Körper, wie im 13. Jahrhundert das Leder über das Kettengeflecht. Auch dieses wurde indess in dieser Zeit noch beibehalten, wie wir es auf der beigefügten Abbildung auch an den Armgelenken und am unteren Theile des Panzers hervorschimmern sehen. Die Halsbrünne veränderte sich in dieser Zeit wenig; auch der Helm ward nur in seiner hergebrachten Form vervollkommnet. Die Ankettung des Turnierhelmes auf der Brust blieb ebenfalls im Gebrauch; der Gürtel schlang sich um die Lenden. Die eigentlich charakteristische Tracht des 14. Jahrhunderts aber, wie man sie am häufigsten auf Grabmälern und andern Abbildungen dargestellt findet, war ein kurzer, enganliegender Rock, *Lendner* genannt, der die Brust hinab zugenestelt wurde und bis zu den Lenden reichte. Er ward über dem Panzer, aber unter dem Gürtel getragen. Auf unserer Abbildung findet er sich nicht; wir werden aber ein anderes Mal Gelegenheit haben, denselben darzustellen und näher zu besprechen.

Die nebenstehende Figur ist einem Grabsteine in Kloster *Schönthal* treu nachgebildet — nur ist der über der linken Schulter angebrachte Helm dem Ritter zu Füssen gestellt. Laut der Inschrift gehört dieses Denkmal dem im Jahre 1377 verstorbenen *Berengar von Berlichingen* an. Den oberen Theil des Panzers haben wir um diese Zeit schon als aus Eisen bestehend anzunehmen; der untere Theil ist Leder mit Metallbuckeln beschlagen. Die Arm- und Beinröhren sind mit eisernen Längenstreifen besetzt, die Handschuhe mit Querringen; vor den Knieen befinden sich eben solche Kacheln. Die von der Brust ausgehende Kette gehört zum Helme. — Neben der Figur ist auf dem Grabsteine noch der einfache Wappenschild angebracht; von der Bewaffnung aber auffallender Weise nichts mehr dargestellt, als wir gegeben. Das Bruchstück in der rechten Hand scheint einem Lanzenschafte angehört zu haben.



Rüstung

vom 15. Jahrhundert.

Seit dem 15. Jahrhundert trat das Eisen als alleiniger Stoff auf, aus welchem die Rüstungen gefertigt wurden, und zwar in Form geschmiedeter Platten, welche so kunstreich an einander gefügt wurden, dass der Körper in seinen Bewegungen nicht gehemmt erschien. Leder und Zeuge blieben nur, insofern sie als Unterlage, Fütterung oder Riemenwerk zur Verbindung des Einzelnen erforderlich waren. Letzteres ist im Anfange des Jahrhunderts noch häufiger an der Oberfläche sichtbar als später, wo man mehr lernte, die Platten durch Maschinerien an ihnen selbst so zu verbinden, dass sie zugleich haltbar und beweglich blieben. — Von der Veränderung des Helmes und dem Verschwinden der Halsbrünne haben wir schon an einem anderen Orte gesprochen. Die Schultern wurden durch ein Paar Achselklappen geschützt, die von der übrigen Rüstung getrennt, aber stark befestigt waren; ebenso die Ellenbogen und Kniescheiben durch besondere Stücke, auch Kacheln genannt, die jede Bewegung erlaubten. Der Brustpanzer war um diese Zeit noch platt, doch schon mit Schmuck und zur Verstärkung mit aufliegenden Reifen versehen. Der Gürtel hatte sich wieder gehoben. Unter demselben umgaben mehre übereinander geschobene Schienen, der sogenannte *Krebs*, die Hüften, von welchen zwei frei hängende Platten sich auf die Lenden hinabsenkten. Die oberen Schenkel waren nur auf der Vorderseite mit Eisen bekleidet, da sie hinten am Pferde anlagen. Die Unterbeine wurden von zwei zusammen geschnallten Stücken rings umgeben. Die Füsse hatten Schienen, die sich über einander schoben, und lange Schnäbel. Die Handschuhe bestanden gemeiniglich aus Hirschleder, auf der Oberfläche der Hand mit Schienen oder Platten, auf den Fingern auch wohl mit Schuppen belegt. Ueber dem Panzer wurde nur ausnahmsweise ein faltiges Gewand und zwar von sehr wechselndem Schnitte getragen. Die Ketten auf der Brust waren gänzlich verschwunden.

Unsere Abbildung stellt den Grabstein des *Lorenz von Eberstein* aus der Ritterkapelle zu *Ansbach* dar, eines Mitgliedes des Schwanenordens, dessen Band er um den Hals trägt. Die Grabschrift lautet vollständig: „Anno dni. MCCCC. vnd im LXXX. iar am freitag nach san andres tag starb der edel vnd vest lorens von eberstein dem got genedig vnd barmherzig sey."



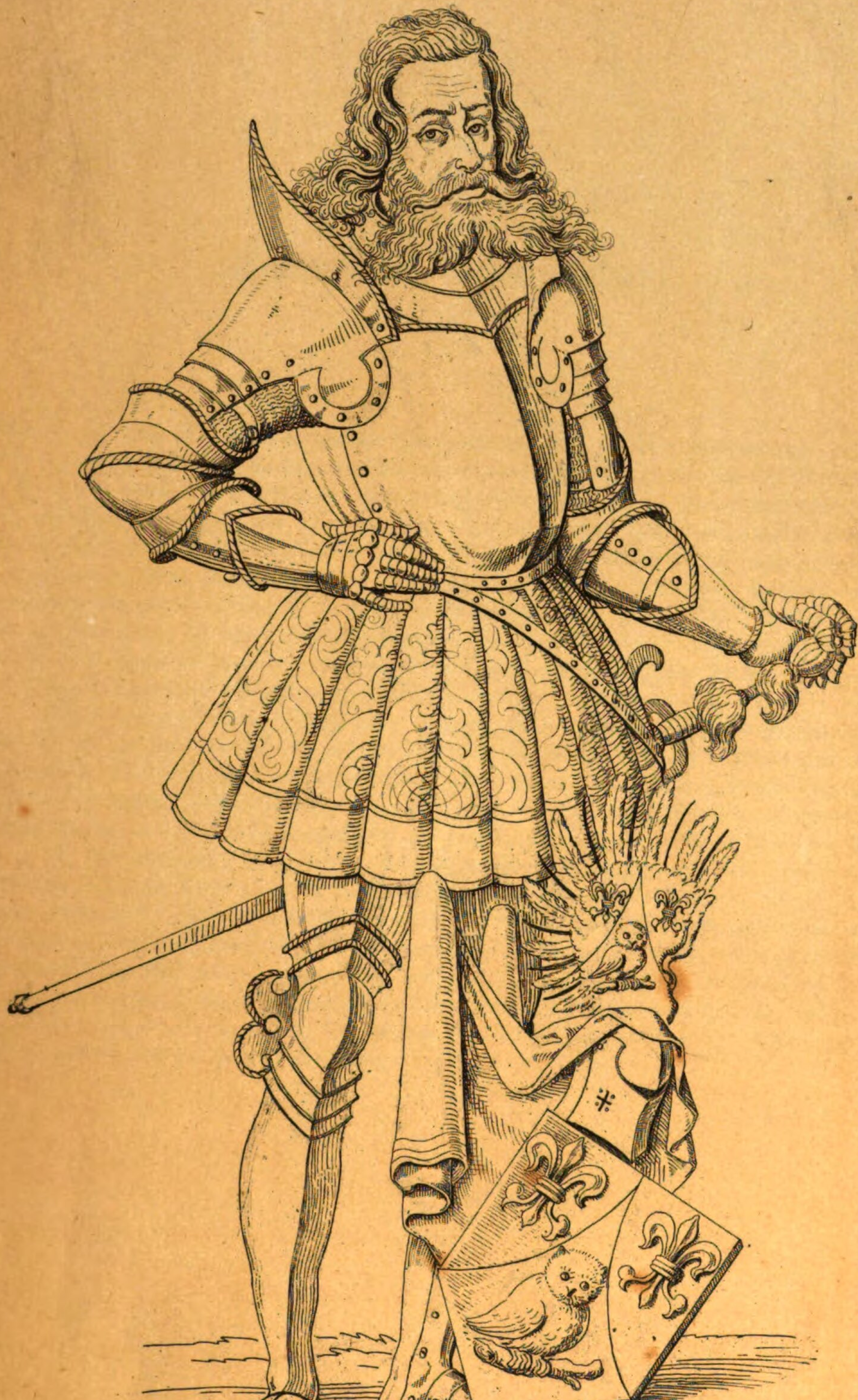
Rüstung

vom 16. Jahrhundert.

Die Veränderungen, welche im 16. Jahrhundert mit der Rüstung vorgingen, betrafen hauptsächlich den Helm, wie am gehörigen Orte angedeutet worden. Letzterer setzte in der Regel — denn auch die ältere Bewaffnungsart kam noch vor — unmittelbar auf der *Halsberge* an, einem Kragen von mehren in einander geschobenen Ringschienen, welche den Hals umgaben und mit dem Brustharnisch durch Schnallen und Häkchen verbunden waren. Die Achselklappen behielten im Wesentlichen die Form des vorigen Jahrhunderts, nur wurden sie nicht selten zu allerlei phantastischen Gestalten umgewandelt. Ueber sie erhob sich ein Kamm, der von der Brust zum Rücken lief. Beide Seiten des Harnisches waren indessen stets symmetrisch gebildet. Das Bruststück nahm eine scharfe Erhöhung nach der Mitte an und zwar so, dass diese am meisten über der Magengegend hervortrat, nach oben hin aber sich allmälig abflachte, wodurch für Ablenkung eines Lanzenstosses oder einer Kugel ein bedeutendes Hülfsmittel gewonnen war. Die kreisförmigen Schienen, welche die Lenden umgaben, wurden beibehalten, doch schwanden die Platten, welche früher von da sich hinabsenkten. Der sogenannte Krebs reichte entweder so tief, dass auch das obere Bein hinreichend bedeckt ward, in welchem Falle für das Besteigen eines Pferdes vorn und hinten ein Stück aus dem Schienenkranze herausgenommen wurde, das ein- und ausgehängt werden konnte; oder es setzte unter dem letzteren sogleich eine kurze, bewegliche Halbröhre für das Oberbein an, woran sich dann eine andere, längere schloss, die mit der Kniekachel in Verbindung stand. Uebrigens waren die Hüfte bis zu den Knieen gewöhnlich von einem faltenreichen, schurzartigen Rocke umgeben. Die Fussspitzen des vorigen Jahrhunderts verfielen völlig in ihr Gegentheil und wurden ebenso unnatürlich breit, wie sie früher übermässig lang gewesen waren.

Unter den Rüstungen dieser Zeit kommen die vollendetsten Arbeiten vor. Man verzierte sie auf die manigfaltigste Weise mit ausgetriebener, aufgelegter oder eingravirter Arbeit. Vergoldungen werden besonders gegen Ende des Jahrhunderts häufig, wo die Rüstungen mehr als Parade- denn als Schutzwaffen dienten.

Unsere Abbildung ist dem Geschlechtsbuche der Familie *Kautz* entnommen, einer prachtvollen, mit Malereien verzierten Handschrift von *Melchior Kautz*, im Jahr 1604 vollendet. Die Figur stellt den *Albert Kautz* dar, „einen fürnehmen Kriegsmann, der nicht allein der Kayserlichen Maystät als auch andern Fürsten und Herren ehrlichen und wol gedienet hat.“ Derselbe soll zwar schon um 1377 gelebt haben, ist jedoch in der Rüstung des ausgehenden 16. Jahrhunderts dargestellt. Das Kleid um die Hüfte ist grün mit rothem Rande.



Grabstein der Barbara Katzmair,

vom Jahre 1520.

Nicht weil etwa ein historisch merkwürdiges Andenken sich an die Person knüpfte, der zu Ehren dieser Grabstein errichtet ist, geben wir denselben in Abbildung, sondern nur um ein Beispiel jener schönen plastischen Arbeiten aufzuführen, mit welchen man im 16. und 17. Jahrhundert auch die Gräber der weniger hervorragenden Verstorbenen zu schmücken pflegte, wie sie u. a. der St. *Johannis-* und St. *Rochus-Kirchhof* zu *Nürnberg* auf den früher gebräuchlichen platten Grabsteinen noch zu mehren Hunderten, und zwar grössten Theils in kostbaren Bronzegüssen aufweisen. — Im Anfange bestehen diese Skulpturen meistens aus einfachen Wappen, die häufig in einen Drei-, Vier- oder Fünfpass gekleidet sind. Später werden die Helmdecken als umgebende Verzierungen benützt und oft auf's Prachtvollste ausgeführt. Gegen die Mitte des Jahrhunderts wird wohl auch ein Cruzifix mit daneben knieenden Figuren hinzugefügt; gegen Ende desselben werden Allegorieen vorherrschend.

Wir haben unsre Radirung nach einer im germanischen Museum befindlichen Handzeichnung entworfen, auf welcher leider der Ort, wo sich der Grabstein befindet, wie auch der Stoff, aus dem er besteht, nicht angeführt sind.*) Doch geht aus der Zeichnung selbst hervor, dass wir es hier mit einer Bildhauerei in Stein zu thun haben. Jedenfalls legen die zur Anschauung gebrachten, so schön wie einfach und klar gedachten Formen ein sprechendes Zeugniss von der damaligen ornamentalen Kunst in deutschen Landen ab.

Die halb lateinische, halb deutsche Inschrift besagt: dass Jungfrau *Barbara*, Tochter des *Niklas Katzmair*, im Jahre des Herrn 1520 des zehnten Tags im October gestorben sei und hier begraben liege, der Gott gnädig sei! — Das Wappen mit dem Bilde der Katze ist ein sogenanntes sprechendes, wie häufig auch bürgerliche Familien jener Zeit als Gnadenbezeugung sie zugelegt erhielten. *Siebmacher* führt im 17. Jahrhundert die *Katzmair* unter den „Geadelten" auf, mit einer weissen Katze im blauen Felde. — Um das Jahr 1400 war ein *Jörg Katzmair* Bürgermeister in *München*, der ein Gedenkbuch über die Unruhen daselbst in den Jahren 1397 — 1403 hinterlassen hat, welches im *Oberbayerischen Archive*, Bd. VIII. abgedruckt ist. Der Name kommt auch als *Katzmar* und *Katzmer* vor.

*) in München in der Elisabethinerinnen Kirche.



Götz von Berlichingen und Sebastian Schärtlin von Burtenbach.

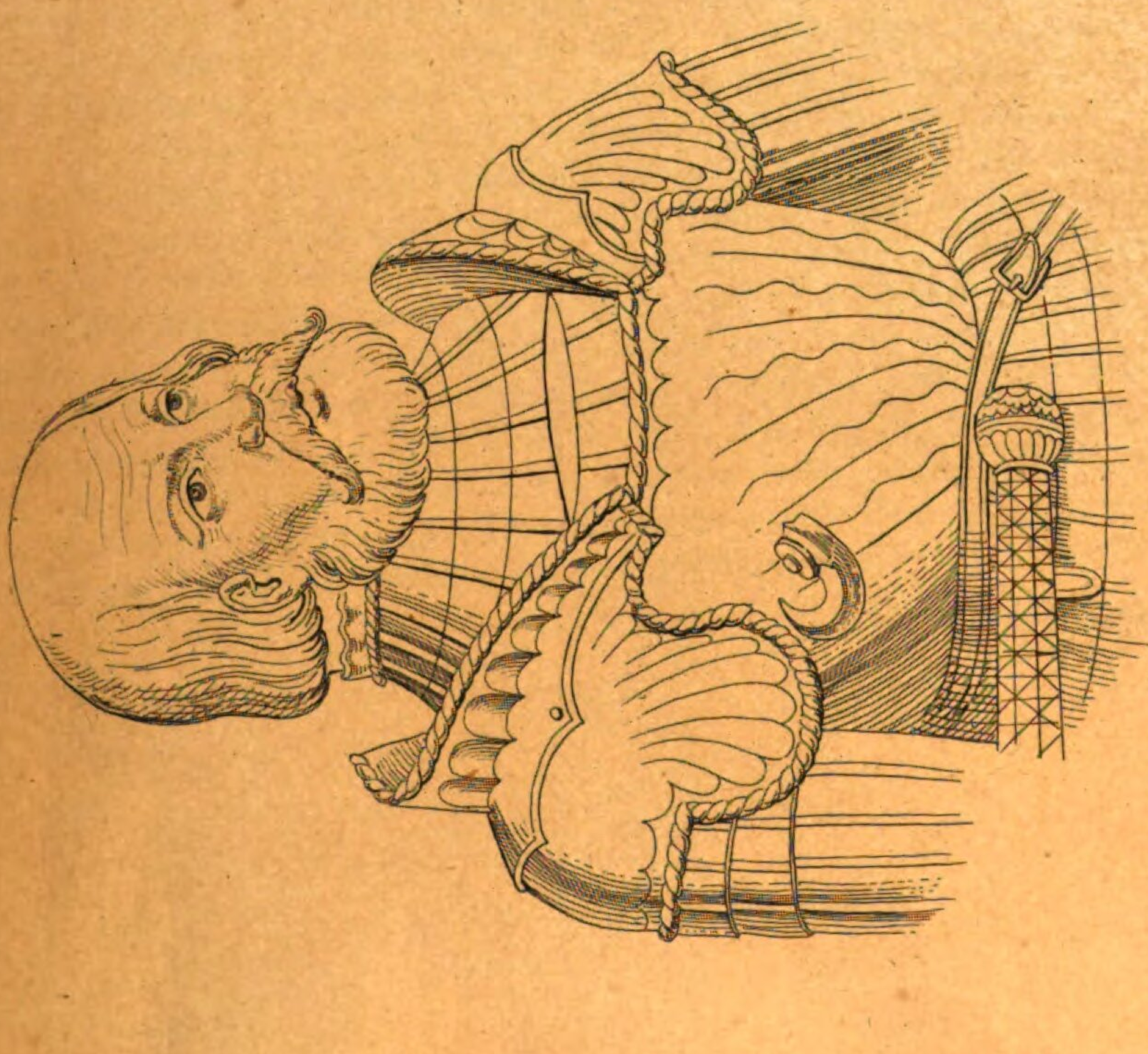
Das Bildniss des *Götz von Berlichingen* ist u. a. auf dessen Grabsteine in der Klosterkirche zu *Schönthal* * erhalten, von dem auch wir den oberen Theil der daselbst knieenden geharnischten Figur geben. Wir erkennen in diesen etwas breiten, doch nicht plumpen Gesichtszügen, dem treuherzigen, offenen Ausdrucke sogleich den Charakter des Mannes wieder, wie er in der Geschichte und namentlich in der von ihm selbst verfassten Lebensbeschreibung uns entgegentritt. Die Geschichte *Götzens* ist so bekannt, dass hier am Platze die kürzesten Umrisse genügen werden. — Er verschweigt in seiner Lebensgeschichte die Zeit seiner Geburt: doch muss diese um das Jahr 1481 fallen. Die Knappenjahre verlebte er zu *Ansbach* unter seinem Vetter *Konrad von Berlichingen*, am Hofe des Markgrafen *Friedrich* IV., machte unter diesem die Feldzüge des Kaiser Maximilian nach Frankreich und gegen die Schweizer mit und fand, wie unrühmlich diese auch für den Kaiser ausfielen, doch schon Gelegenheit, sich hervorzuthun. Die Sporen verdiente er aber erst in der Schlacht des Markgrafen *Casimir* gegen die Bürger von Nürnberg vor den Thoren dieser Stadt im Jahre 1502, in welcher jener einen bedeutenden Sieg davon trug. Eine vollständige Aufzählung der weiteren Erlebnisse *Götzens*, seiner bunten Fehden und Abentheuer würde uns zu weit führen. Wir bemerken nur, dass er nicht, wie Göthe es darstellt, ein rasches und gewaltsames Ende, sondern in ruhigem Alter noch Musse fand, das Schwert mit der Feder zu vertauschen. Er starb 1562 auf seinem Schlosse *Hornberg*.

Für das Bildniss des *Sebastian Schärtlin von Burtenbach* liegt eine gleichzeitige Medaille und ein Kupferstich von *Peter Aubry* vor, welcher aber wahrscheinlich, wie Aehnliches im 17. Jahrhundert häufig geschah, nach der ersteren gefertigt worden. Beide stimmen auf's Genauste überein. — *Sebastian* ward im Jahre 1495 zu *Schorndorf* im Württembergischen aus der nicht adeligen, doch angesehenen Familie *Schärtlin* geboren. Er studirte anfänglich und erwarb 1515 zu *Tübingen* die Magisterwürde, ging jedoch bald in kaiserliche Kriegsdienste und kämpfte abwechselnd, auch bald unter verschiedenen Herren, in den Niederlanden, Italien, Frankreich, Ungarn und Deutschland. Am bekanntesten ist er geworden als Feldhauptmann der süddeutschen protestantischen Städte in dem Religionskriege gegen Kaiser *Karl* V., in welchem er entschieden als der tüchtigste Führer sich kund gab; doch betrieb er den Krieg mehr als Handwerk und Erwerbsquelle; trug auch so gute Beute davon, dass er sich die Herrschaft *Burtenbach* erkaufen konnte. Doch hatte er sich des Kaisers Hass so sehr zugezogen, dass er bei dessen Friedensabschluss mit den Städten von diesem ausgeschlossen und genöthigt wurde, sein Besitzthum aufzugeben. Er ward sogar, als er nach Frankreich ging und dort von neuem Kriegsdienste nahm, in die Acht erklärt und erst nach vieljährigem Harren wieder zu Gnaden angenommen. Schon früher war er während der Vertheidigung der Stadt *Pavia*, wo er sich auszeichnete, zum Ritter geschlagen; nun ward er noch in den Adelstand erhoben. Er starb 1577.

Die besten Nachrichten über *Schärtlin* enthält die jüngst erschienene Monographie desselben von *Th. Herberger*, Archivar zu *Augsburg*, dem die reichsten unmittelbaren Quellen vorlagen.

* Abgebildet bei *J. v. Hefner-Alteneck: Tr. des chr. M.* III., 68.

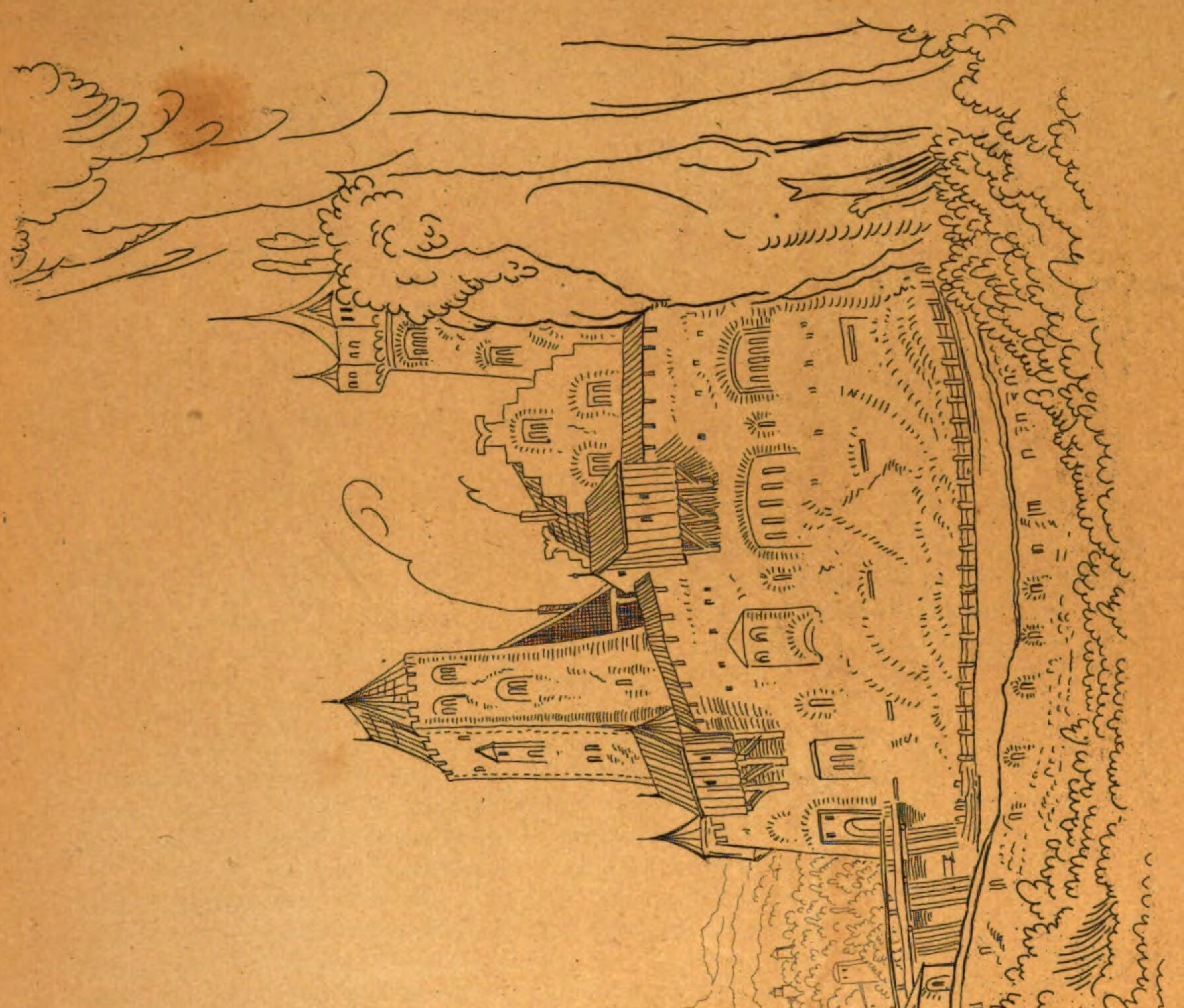




Mittelalterliche Burg.

Ziemlich bis ins Einzelnste ist nachgewiesen, auf welche Weise, mit welchen Weglassungen und Zuthaten die altgermanischen Kirchenbauten sich aus der römischen Baukunst entwickelt haben. Viel weniger ist gethan für die Kenntniss der mittelalterlichen bürgerlichen Bauten, namentlich des Burgenbaues, und hat gethan werden können, weil die Anhaltspunkte auf diesem Gebiete der Forschung viel seltener sind. Doch so viel steht wohl fest, dass jene ihren Grundelementen nach dem Vaterlande angehören und in ihrer Entwicklung nur durch die dort herrschenden Verhältnisse bedingt worden sind. Die Grundform der alten Burgen findet sich am meisten in den ländlichen Gehöften wieder, wie wir sie noch in ursprünglicher Gestalt im nördlichen Westphalen sehen. Das Ansehen derselben mögen sie auch im Aeusseren lange genug behalten haben, und es ist vollkommen unrichtig, wenn wir auf bildlichen Darstellungen den Kaiser *Heinrich* als Städtebauer Festen aufführen sehen, wie sie erst im 14. und 15. Jahrhundert erstanden. Aus den Umzäunungen der Höfe wurden mit der Zeit zum Zwecke stärkerer Befestigung Pallisadenreihen und endlich Mauern, die sogenannten *Zingeln*, welche im Mittelalter jede Burg als äusserster Befestigungskranz umgaben. Diese umschlossen zunächst den sogenannten *Zwinger* oder *Zwingerhof*, auf dem Stallungen und Wirthschaftsgebäude sich befanden, auch das Vieh einen Tummelplatz hatte und Uebungen zu Ross gemacht wurden. Vom Zwinger gelangte man, als der Burgenbau sich schon völliger entwickelt hatte, über eine Zugbrücke und durch ein bedecktes Thor in den eigentlichen Burghof, der durch einen Graben und Mauern von den aussen liegenden Räumen getrennt war. Bei grösseren Burgen kommen auch wohl zwei Zwinger vor. Die Pforte zum Schlosshofe konnte durch ein eisernes Fallgatter geschlossen werden, welches sich oft an der anderen Seite des hallenartigen Gebäudes, zu dem das Eingangsthor sich verlängerte, wiederholte. — Im Burghofe befand sich an der einen Seite das Hauptgebäude, die Wohnung des Herren der Burg, *Palas* genannt; an der anderen der sogenannte *Bergfrit*, ein hoher Wachtthurm, zu welchen beiden man über erhöhten Stiegen Eintritt fand. Das Wohngebäude bestand aus mehren Stockwerken, von welchen das untere zu Vorrathskammern und Dienstwohnungen verwandt wurde, das obere in der Mitte einen grossen Saal und umher kleinere Räume, die *Kemenaten*, enthielt. Mit dem Hauptgebäude stand wohl noch ein anderes, der *Gaden*, in Verbindung, welches ebenfalls Kemenaten enthielt und zum Aufenthalte der Frauen diente. Kleinere Wohnräume befanden sich auch in den Thürmen der Umfassungsmauer, in welchen Knappen und Diener hauseten, und auf dem grossen Wachtthurme, auf welchem ein Thürmer wohnte. Für die Küche war öfter ein eigenes Gebäude vorhanden.

Im 15. und 16. Jahrhundert ward das System des Burgenbaues viel zusammengesetzter, wie auch unsre Abbildung errathen lässt. Diese ist nach einer Handzeichnung von *Franz Buch* (um das Jahr 1550), gefertigt, die, früher im *v. Praun*'schen Kunstkabinet, jetzt in den Sammlungen des germanischen Museums sich befindet.

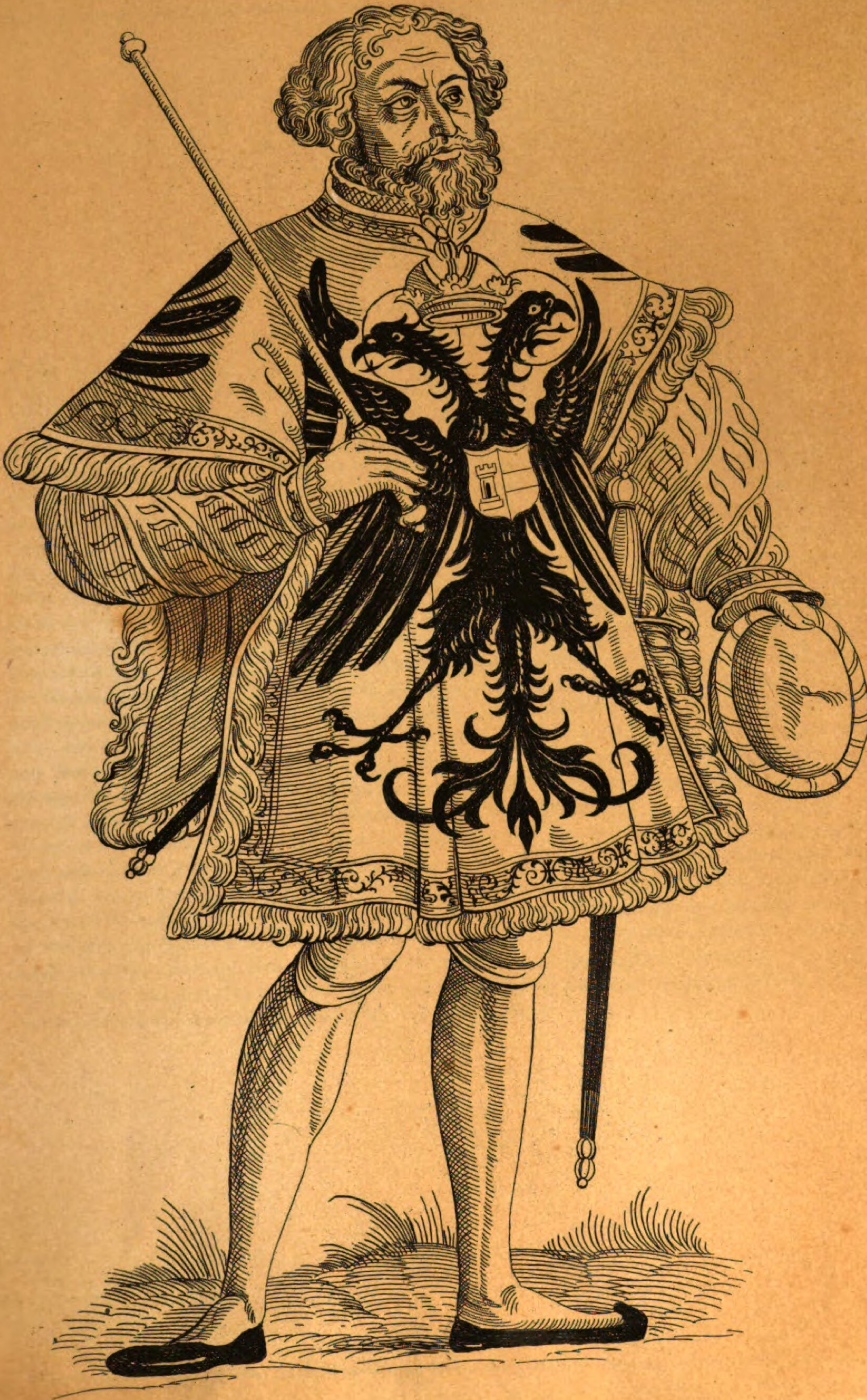


Kaiserlicher Herold vom 16. Jahrhundert.

Das Amt der Herolde bestand ursprünglich in Besichtigung und Prüfung von Helm und Schild derer, welche zu einem bevorstehenden Turniere sich angemeldet hatten, d. h. in Untersuchung ihrer Turnierfähigkeit, die durch makellosen Adel gewährt wurde. Später erweiterte sich ihre Aufgabe nach verschiedener Richtung, während ihr Ansehen in eben dem Maasse zu der Bedeutung eines gewöhnlichen Hofdieners herabsank. Sie behielten gewissermaassen die Aufgabe der Programme bei unsern Festen, nur in Verbindung mit einer bestimmten ausübenden Gewalt, die zur Durchführung nöthig war. Endlich wurden sie zu blossen Titelblättern, welche vornehme Herren ihren Aufzügen voranschoben und denen sie in Bezug auf Anerkennung die Einforderung des Tributes anheimgaben, darauf ihr Titel und Rang Anspruch machte, während sie selbst sich mit Wirkung und Genuss ihrer eigenen Persönlichkeit begnügten. — Die im 17. und 18. Jahrhundert ausgesendeten Trompeter sind keine Herolde mehr zu nennen.

Der Herold trug stets Farben und Wappenbild seines Herren und zwar auf dem sogen. Heroldshemde, einem Ueberwurf ohne Aermel, mit einer Oeffnung für den Kopf, der vorn und hinten in mässiger Länge, im 16. Jahrhundert kürzer als im früheren Mittelalter, gerade herabhing und möglichst glänzend ausgestattet war. Das Wappenbild war gewöhnlich, doch nicht immer, auf der Brust und dem Rücken angebracht. Im germanischen Museum befindet sich ein Heroldshemd vom 15. Jahrhundert, von grober Wolle, mit dem weissen, burgundischen Kreuze auf rothem Grunde und unbezeichnetem Rückenstücke.

Der von uns nach einem Holzschnitte von *Michael Ostendorfer* abgebildete kaiserliche Herold trägt den doppelten, schwarzen Reichsadler mit dem österreichischen Wappenschilde auf der Brust, auf goldnem Grunde. Der Rock ist am Rande mit einer Borde von steifem Goldbrokat und mit Fransen besetzt. Die übrige Kleidung ist purpurroth.



Brustbild Peter Vischer's.

Peter Vischer ist unter den Zierden der deutschen und in's Besondere der Nürnberger Kunst vom Anfange des 16. Jahrhunderts zu wohl bekannt, als dass wir weitläufiger auf ihn einzugehen hätten. — Sein Geburtsjahr ist bis jetzt nicht näher ermittelt worden, doch fällt es wahrscheinlich zwischen die Jahre 1460—70. Sein Vater war *Albrecht Vischer* d. ä., der in Nürnberg das Rothgiesserhandwerk betrieb und auch seinen Sohn darin lehrte. Dieser liess nach den üblichen Reisen sich ebenfalls in Nürnberg nieder, wo er 1489 Meister wurde und bis zum Jahre 1529 gemeinschaftlich mit seinen fünf Söhnen arbeitete. Man hat angenommen, dass er auf seinen Reisen auch Italien besucht, weil der Einfluss dieses Landes sich in seinen Kunstwerken geltend macht. Doch tritt dieses erst nach einer bestimmten Zeit ein und kann hinreichend erklärt werden aus der Einwirkung seines Sohnes *Hermann*, der bestimmt in Italien war. — Wie der schlichte Handwerker, der mit einem durch und durch künstlerischen Geiste zugleich eine durchaus unbefangene Natur und feinen Sinn verband, sich früher nicht von der in Deutschland herrschenden Manier hatte völlig einnehmen lassen, so ist auch anzunehmen, dass er für die Vorzüge der italienischen Kunst ein offenes Auge gehabt habe. Hauptwerke von ihm sind die ehernen Grabdenkmäler der Bischöfe *Heinrich* III., *Veit* und *Georg* II. im Dome zu *Bamberg;* ferner des Bischofes *Johann Roth* in der Pegarellenkapelle des Domes zu *Breslau*, so wie das des Erzbischofes *Ernst* im Dome zu *Magdeburg* u. a. Am berühmtesten ward *P. Vischer* durch die Aufführung des St. *Sebaldusgrabes* in der Kirche gleichen Namens zu Nürnberg, an welchem er von 1506—19 mit seinem Sohne arbeitete, ein bewunderungswürdiges Werk, das man betrachtend in die Einzelnheiten seiner reichen Erfindung auflösen muss, um es ganz zu geniessen. Das nebenstehende Bildniss ist nach einem Broncerelief gezeichnet, welches bis vor Kurzem sich im Besitze eines Kunstfreundes zu Nürnberg befand, das aber in keinem zweiten Exemplare noch auch in einer Abbildung uns sonst vorgekommen ist. Dasselbe ist ohne Zweifel gleichzeitig mit dem Künstler, den es darstellt, und steht in Betreff des Gusses den besten Arbeiten desselben nicht nach, ja hat, was Farbe und Korn des Metalles betrifft, mit demselben so viel Aehnlichkeit, dass wir nicht anstehen, es wenigstens der Schule *Peter Vischer's* zuzuschreiben. Es ist nur den Hauptzügen nach, aber mit Meisterschaft behandelt. Auch der etwas conventionelle Charakter des ganzen Gepräges widerspräche der Ansicht nicht, da, wie gesagt, *P. Vischer* in der letzten Zeit seines Wirkens häufig mit bestimmter Absicht und unter Berücksichtigung antiquer und italienischer Vorbilder arbeitete.

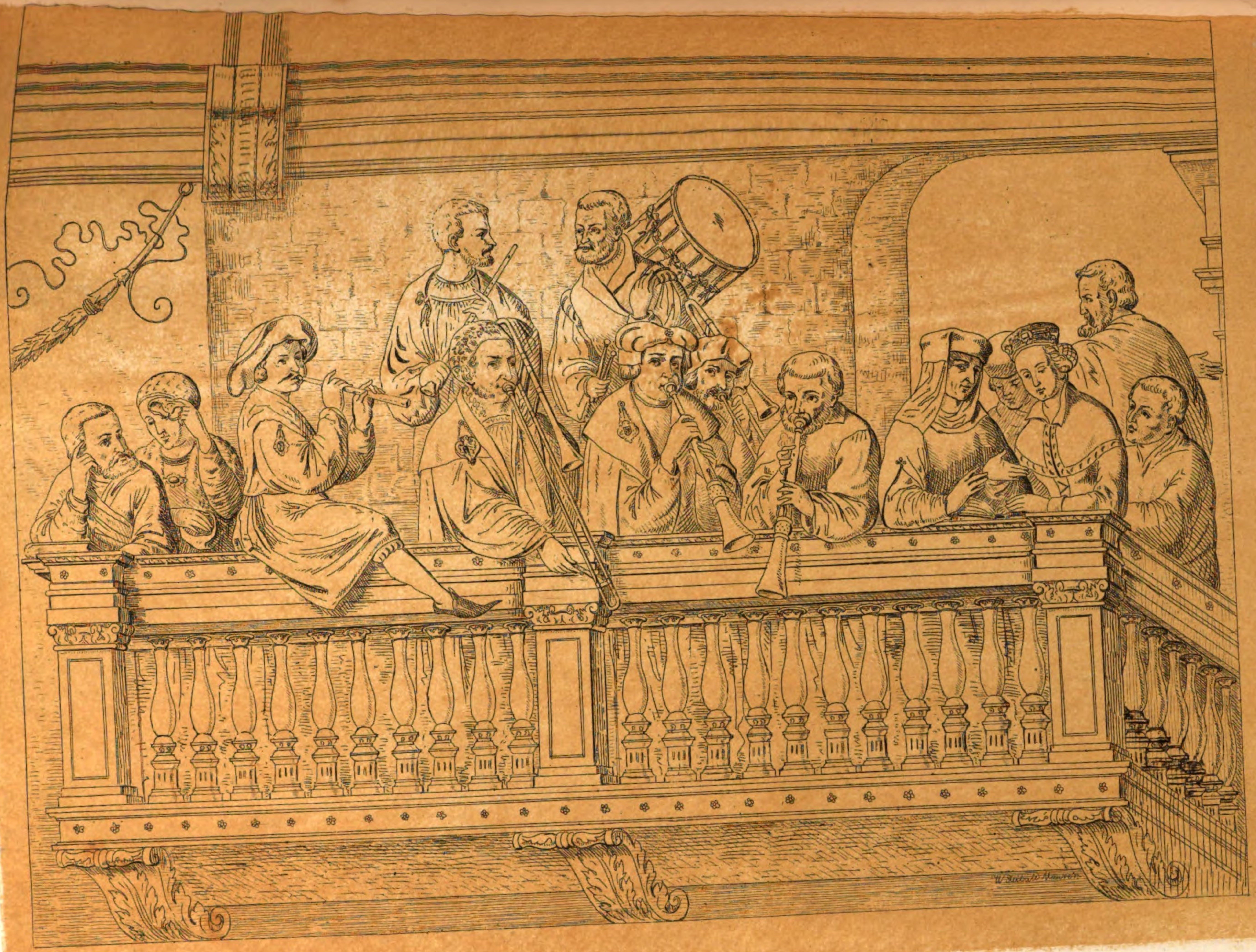


Musikantengruppe

aus dem grossen Rathhaussaale zu Nürnberg 1521.

Das jetzige Rathhaus zu Nürnberg stammt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts; doch hat man beim Aufbau desselben einen bedeutenden Theil des alten Hauses stehen lassen und in diesem den grossen, mit einem hohen Tonnengewölbe überspannten Saal, der durch mehre historische Begebenheiten, die in seinen Räumen ihren Glanz- oder Schlusspunkt fanden, besonders aber auch wegen der Dürerischen Wandmalereien, die den oberen Theil seiner inneren Wand einnehmen, berühmt ist. Dieser Saal hat zwar im 17. Jahrhundert auch manche Umänderungen erlitten und hat im Allgemeinen den Charakter seiner ursprünglichen Einrichtung verloren, doch sind einzelne ältere Denkmäler noch in ziemlich reicher Anzahl, wie auch die am Plafond angebrachte Notiz vorhanden, dass der Saal im Jahre 1521 schon eine Erneuerung erfahren habe. Aus dieser Zeit stammen auch die Wandgemälde, die *A. Dürer* nach den Angaben seines grossen Zeitgenossen und Freundes, *Willibald Pirkheymer*, ausführte. Sie bestehen aus drei Hauptabtheilungen, links eine rein allegorische Darstellung, in welcher König Midas, neben dessen Throne die Personificationen der Dummheit und des Argwohns stehen, eine Hauptrolle spielt. Dann folgt, über dem Eingange, die von uns abgebildete Gruppe der Nürnberger Stadtmusikanten. Den bei weitem grösseren Theil der Wand nimmt der Triumphzug des Kaisers *Maximilian* I. ein, den *Dürer* bekanntlich auch im Holzschnitt ausgeführt hat. Im Allgemeinen sind die Malereien wenig gut erhalten, und die Gruppe des Midas und der Triumphzug so sehr übermalt, dass von der anfänglichen Dürerischen Kunst wenig mehr zu sehen ist. Am wenigsten hat noch die Musikantengruppe gelitten; doch ist sie im Augenblick am meisten erblindet, woher es sich auch schreiben mag, dass sie bis jetzt fast unbeachtet geblieben und keine einzige irgend genügende Nachbildung erfahren hat. Eine geringe Anfeuchtung lässt aber alsbald die herrlichste Malerei aus der Wand hervortreten, von der noch genug übrig ist, um sie nach ihrem ursprünglichen Werthe zu würdigen. Namentlich sind die Gesichter wohlerhalten, wenn sie, nebst den Gewändern, auch nicht ohne alle Nacharbeit geblieben sind. Doch steht überall noch der Hauptton, und nur die höchsten Lichter und tiefsten Schatten sind später aufgesetzt.

Man hat *Dürer* diese treffliche Composition ganz absprechen und sie in's 17. Jahrhundert verweisen wollen, dass sie aber wenigstens gleichzeitig mit jenem ist, beweiset schon auf den ersten Blick das Kostüm der dargestellten Personen, das, wenn es im Allgemeinen bei den Stadtdienern sich auch gleich blieb, wie es ähnlich bei den Nürnberger Rathsherrn der Fall war — obwohl erst später eine eigentliche Amtstracht sich heranbildete — doch immer Einzelnheiten, wie die Haarhauben, Barettformen u. a. aufweiset, was unmöglich in's 17. Jahrhundert versetzt werden kann. Auch der freie Schnitt und Ausdruck der Gesichter, die unbefangene Haltung der Figuren passt nur in *Dürer's* Zeit. Zwar hat dieser bei der Malerei sich nicht ausdrücklich genannt; auch vermissen wir die gewöhnliche, manirirte Weise seiner Kunst, die er bei den benachbarten Darstellungen fast im Uebermaasse in Anwendung gebracht hat. Doch ist zu bedenken, dass er das gewiss nicht ohne Absicht gethan, und dass er eine solche gezwungene Ausstaffirung selbst mit ganz anderen Augen angesehen habe, als wir es thun. Seinen Göttinnen zog er solche pomphafte Feierkleider an; die armen Stadtmusikanten aber mussten sich mit ihren schlichten Werktagsgewändern begnügen. Und wie hätte der Maler, der sie ohne Zweifel nach der Natur copirte, dabei seine geknitterten Falten, fliegenden Zipfel u. s. w. in Anwendung bringen sollen? Ohne Zweifel haben wir in den dargestellten Personen die Portraits der damals lebenden Tonkünstler, die für die allgemeine Belustigung der Stadt thätig waren. — Wer aber auch der Meister dieser Malerei sein mag, sie bleibt einer der werthvollsten Kunstschätze Nürnbergs.



Die linke Gruppe der Nürnberger Stadtmusikanten.

Die beiden Personen zur äussersten Linken werden wir weniger zu den Musikern, als zu den Sängern zu rechnen haben. Als solchen scheint wenigstens das Buch den bärtigen Mann zu charakterisiren, der sich mit dem Ellenbogen darauf stützt. — Zwar dürfte es uns verwundern, Sänger unter der Schaar der Stadtmusikanten zu finden; doch die Gruppe zur Rechten besteht unzweifelhaft aus solchen. Andererseits konnte es Bedenken erregen, warum der Künstler die Personen getrennt, die vermöge ihrer gleichen Beschäftigung in steter Nachbarschaft sich hätten halten sollen. Doch um so wahrscheinlicher wird es, dass wir es hier mit wirklichen Portraitbildern zu thun haben, deren Originale, wenn sie etwa der Maler zu einer künstlerisch wirkenden Composition zusammenstellte, in der Wirklichkeit sich vielleicht nach ganz anderen Gründen aneinanderreihten, als nach ihrer Beschäftigung. — Die Figur im Hintergrunde hält Etwas in der erhobenen linken Hand, was man für einen Handschuh halten könnte. Noch mehr Aehnlichkeit hat es aber mit einem leeren Geldbeutel, der für einen Musikanten sich vielleicht noch besser passt. Der Zinkenbläser trägt auf dem Arme das Nürnberger Wappen in goldner Einfassung. Sein Rock und Barett sind roth, letzteres, wie es scheint, mit Leder gefüttert. Das Beinkleid ist gelb, der Schuh schwarz und noch mit der Spitze des 15. Jahrhunderts versehen. Der Mann links im Vordergrunde ist gelb gekleidet; der im Hintergrunde trägt ein blau-violettes Unterkleid und darüber eine Schaube mit einem Pelzkragen, durch eine Agraffe geschlossen. Die Haarhaube ist gelblich. Nur der wirkliche Musiker trägt, was zu beachten ist, Rock und Wappen des Stadtdienstes; die Sänger gehörten also demselben nicht mit an; wurden aber ohne Zweifel zu Hülfe genommen, wenn es darauf ankam, vollständigere Musikstücke aufzuführen.



Mittlere Gruppe der Nürnberger Stadtmusikanten.

Sie besteht aus einem Flötenbläser und einem Trommelschläger, aus zwei Posaunisten und zwei Schalmeienbläsern. Nur die drei Figuren im Vordergrunde verrathen wiederum durch ihre rothen Ueberwürfe und die von der rechten Schulter herabhängenden Wappenschildchen ihre amtliche Stellung; Trommler und Flötenbläser, die auch bei weitem nicht so wohl genährt und behaglich aussehen, scheinen, wie die Sänger auf dem vorigen Blatte, nur Personen darzustellen, die man gelegentlich zur Aushülfe nahm. Der letztere trägt ein gelbes Gewand mit weiten, geschlitzten Aermeln, unter welchem eine schwarze Unterlage sichtbar wird; der erstere ein lederfarbenes Koller ohne Aermel, darunter ein Kleid von grünem Tuche mit weiten, der Länge nach geschlitzten Aermeln, durch welche die weisse Wäsche hervorsieht. Der Posaunenbläser links hat weisses, der mittlere Schalmeienbläser blaues, der zur Rechten grünliches Unterzeug. Das Barett der mittleren Figur ist roth.

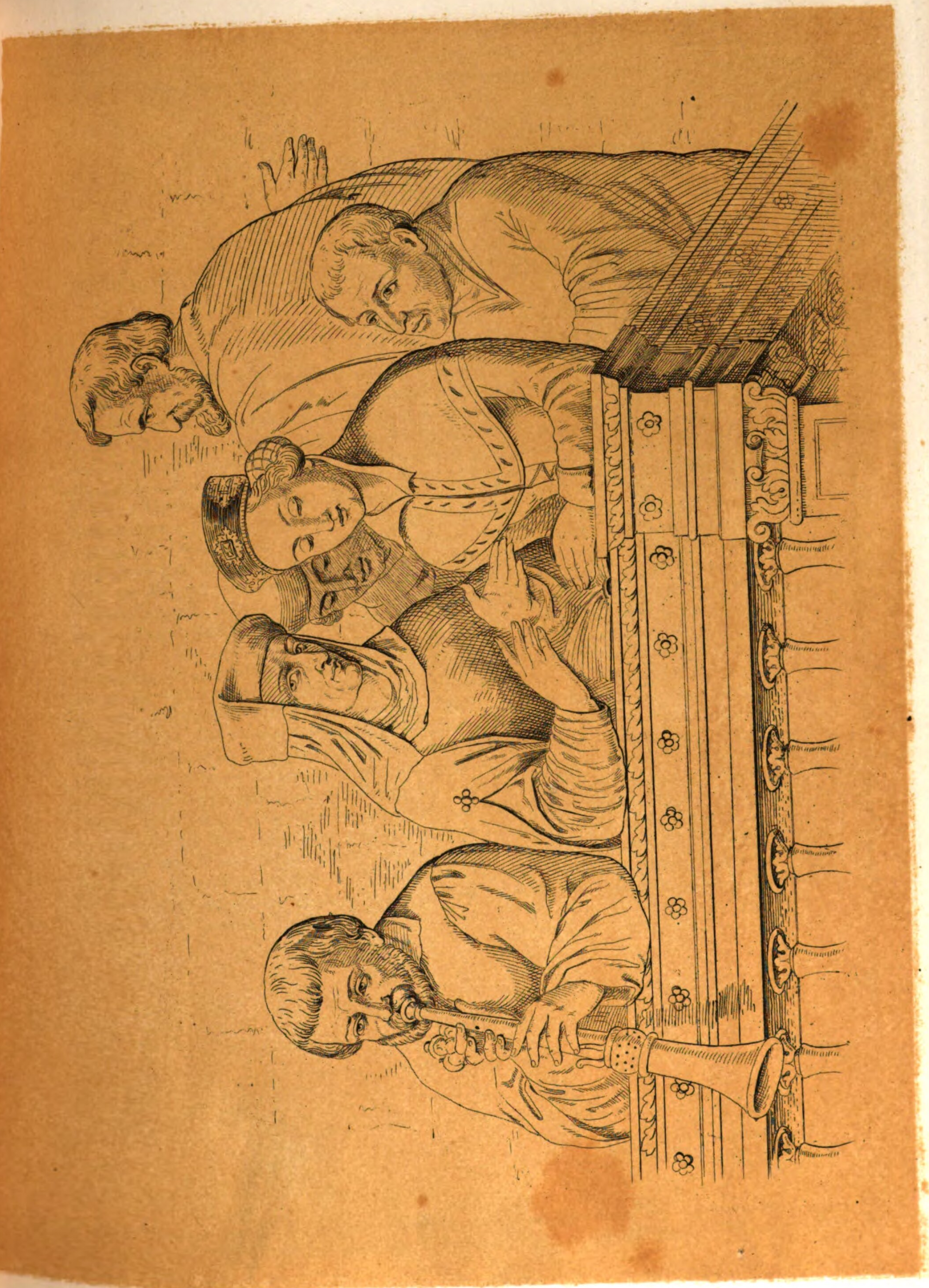
Wir bemerken hier noch, dass die Nürnberger Stadtmusik schon früh vor anderen Ruf erlangte und Anspruch auf die Bedeutung einer Capelle machte. Es kommt mehre Male vor, dass benachbarte Fürsten und Herren sich bei feierlichen Gelegenheiten vom Rathe der Stadt die Musikanten erbitten, um ihre Feste durch deren Mitwirken glänzender zu machen.



Die rechte Gruppe der Nürnberger Stadtmusikanten.

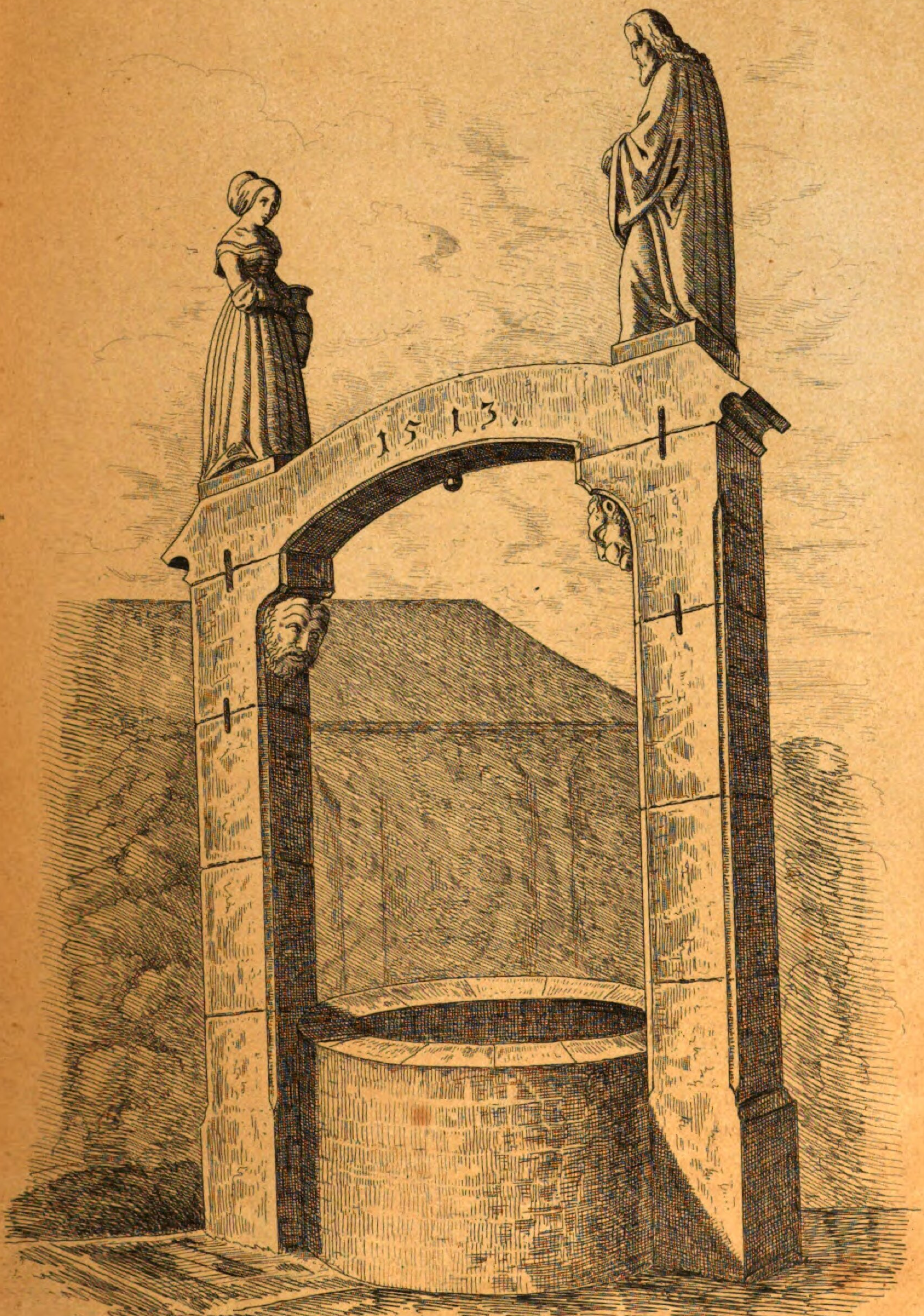
Aus vier männlichen und einer weiblichen Person ist diese Gruppe zusammengesetzt, die sämmtlich ohne musikalische Instrumente sind. Das Buch aber, welches auf der Galleriebrüstung vor den beiden vordersten Figuren liegt und welches ohne Zweifel ein Notenbuch ist, giebt sie als Sänger zu erkennen. Dieser Meinung widerspricht nicht, dass das dicke Buch wenig Aehnlichkeit mit unsern Notenheften hat, dass wir Noten auch nicht in der Hand jedes einzelnen Sängers sehen. Die Notenbücher damaliger Zeit, wovon sich ziemlich ansehnliche Exemplare auf der Stadtbibliothek zu Nürnberg und in der des germanischen Museums befinden, hatten die Form grosser Folianten, auf deren Seiten nur wenig Tacte, aber in so gewaltig grossen Zeichen geschrieben standen, dass sie auch den ferner Stehenden sichtbar blieben: Man scheint sich stets, wo möglich, mit *einem* Buche beholfen zu haben. Auf dem Sängerwagen im Triumphzuge des K. *Maximilian* steht auch der ganze Chor vor einem einzigen aufgeschlagenen Buche.

Der Mann zur Linken trägt Kopfbedeckung und Obergewand von violetter, das Unterkleid von gelber Farbe. Bemerkenswerth ist das vom Barett herabhängende, gleichgefärbte Tuch, das, ein Mittelding zwischen der alten Gugel und Sendelbinde, Nacken und Hals bedeckt. Die Frau trägt ein ebenfalls violettes, kleines Barett mit Besatz von Gold und bunten Steinen, ein röthlich violettes Kleid mit grossem, golden eingefasstem Kragen und ein grüngelbes Unterkleid, von dem nur die Aermeln sichtbar sind. Der kleinere Kragen am Halse, sowie die Manchetten an der Hand sind weiss. Die beiden Personen im Hintergrunde tragen rothe, der rechts sitzende Mann ein hellgrünes Gewand.



Brunnen im Hofe des Prämonstratenserklosters Windberg bei Straubing.

Wie sehr müssen wir gegenüber so anspruchslosen und doch so viel sagenden Denkmälern, wie dieser Brunnen, den schlichten, aber gediegenen Sinn unsrer Voraltern verehren, die ohne viel Aufwand auch die gewöhnlichsten Gegenstände des täglichen Gebrauchs zu einem bedeutungsvollen Symbole des höheren Lebens zu stempeln wussten! — Es ist sicher ein kulturhistorisches Missverständniss, wenn wir die alte Zeit schlechtweg, weil sie eben nur die gute, alte ist, über die Gegenwart stellen; eben so einseitig aber würde es sein, wenn wir ihr nicht eigenthümliche Vorzüge einräumen wollten, deren Mangel durch das Vorhandensein anderer Vortheile in unsrer Zeit bedingt ist. Wir haben ein helles aufgeklärtes Bewusstsein, grösseren Gedankenreichthum, ein weiteres Gebiet geistiger Anschauung und materieller Wirkung, aber eben desshalb ist unser ganzes Dasein auch mehr auseinander gelegt und steht nicht immer so nahe vor dem Natürlichen, Wahren und Richtigen, wie es bei dem enger begränzten Bewusstsein der Alten der Fall war. Wir müssen auf dem langen Wege der Gedanken, Erfahrungen, Erinnerungen u. s. w. dahin gelangen, wohin diese ein richtiger Tact, der Instinct der ursprünglichen vernünftigen Menschennatur mit einem Schritte versetzte. Welche Anstalten würden wir gemacht, welchen geweihten Ort würden wir gewählt haben, hätten wir einen ähnlichen Gedanken in Kunstformen fassen wollen, wie er in diesem Brunnen einen Klosterhof weiht. — Zwar dürfen wir unsrer Abbildung gegenüber uns kaum auf den vollen Werth des Werkes beziehen, zu dessen Schätzung die Anschauung des Originals selbst nöthig wäre. Wohl sind die cylinderförmige Ummauerung des Brunnens, die beiden Steinpfeiler und der mässig geschwungene Bogen, der beide mit einander verbindet, in ihrer Einfachheit wieder gegeben, in den beiden Masken, welche täppisch in den Brunnen hineinschauen, die unverklärte Weltlichkeit richtig angedeutet, doch in den beiden obenstehenden Figuren, der Samariterin, die gemeines Wasser zu schöpfen geht, und dem Spender des ewigen Wassers, der ihr entgegenkommt, Haltung und Bewegung nur annähernd ausgedrückt. Und doch besteht eben in diesen der eigentliche, hohe künstlerische Werth dieser Gruppe. In der Bewegung ist so fein das richtige Maass eingehalten, dass die statuarische Haltung der Figuren durchaus nicht angegriffen erscheint, während diese von einem zarten, aber so warmen Leben durchhaucht sind, dass ihre Wechselbeziehung zu einander sogleich deutlich in's Auge springt und die beiden Statuen zu einer Gruppe sich vereinigen, deren geistiger Zusammenhang als um so reiner und höher sich herausstellt, je weniger er durch materielle Mittel hervorgerufen ist.


1513.

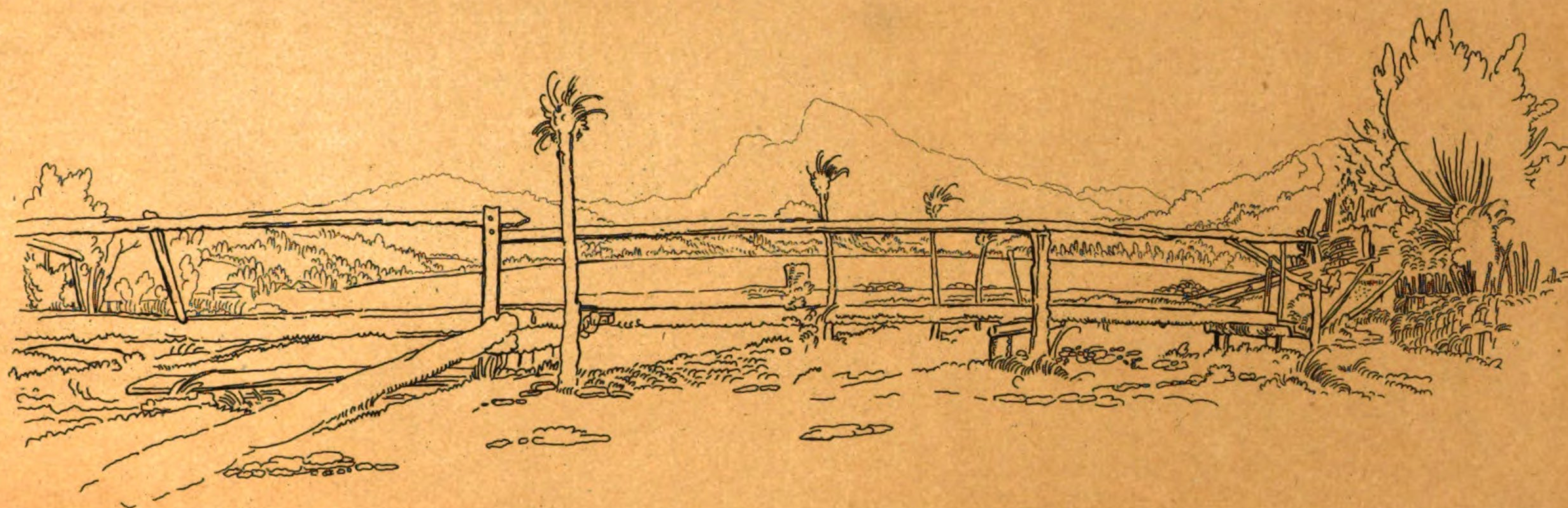
Landschaft von Wolfgang Huber 1510.

Eine der auffallendsten Erscheinungen im Bereiche der Kunst bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts ist die merkwürdige Vernachlässigung des Studiums der Natur im engeren Sinne, während das der menschlichen Anatomie, namentlich in Italien, bereits zu einer erstaunenswerthen Höhe gediehen war. Sowohl auf *Raphael*'schen als *Dürer*'schen Bildern sehen wir die lebendigen Scenen von einer Natur umgeben, die aller Bedingnisse der Wirklichkeit entbehrt, obwohl die Künstler vielleicht um so mehr es verstanden haben, auch durch diese willkürlich behandelten Formen ihren Sinn auszudrücken. — Die Gebirge bestehen, im Gegensatze zu ihrer physikalischen und der dadurch bedingten ästhetischen Bildung, meistens aus einer zellen- oder gallertartigen Masse und sind ohne festen Fuss unter der Erde, noch haben sie den richtigen Schwerpunkt über derselben. Die Bäume gehören in den seltensten Fällen einer bestimmten, noch auch in der Formenbildung ihres Zweig- und Laubwerks einer und derselben Gattung an; sie wachsen, wie die Blumen und Gräser auf *van Eyk*'schen Bildern, nicht gelegentlich natürlich aus der Erde hervor, sondern sind eingepflanzt. Mit mehr Wahrheit finden sich schon die Wolken behandelt, doch geschieht ihre Anordnung gewöhnlich noch nach Weise der Arabesken nach einem symmetrischen Gesetze. Gegen die Perspective wird mannigfaltig gefehlt.

Um so auffallender ist es daher, wenn schon im Jahre 1510, der Zeit, wo die conventionelle Behandlung der Naturformen noch in ihrem vollen Rechte war, der Versuch einer landschaftlichen Darstellung sich findet, der nicht allein die unbelebte Natur an sich als Vorwurf für eine künstlerische Schöpfung aufnimmt, sondern auch, bis auf einzelne kleine Verstösse, seinem Gegenstande die natürliche Wahrheit auf's Feinste ablauscht und sie in glücklichster Wirkung wiedergiebt. — Zwar steht dieser Versuch nicht vereinzelt da; wir erinnern nur an die bald darauf folgenden *Lautensack*'schen Radirungen, die ebenfalls Landschaften ausschliesslich als Gegenstand künstlerischer Darstellung behandeln. — Es scheint, dass dieser neue Zweig der Kunst, die selbständig auftretende Landschaft, sich nicht sowohl aus der biblisch-historischen, als vielmehr aus der Prospectmalerei herausbildete, die in Deutschland schon im 15. Jahrhundert sich bemerkbar macht, zwar erst nur mit dem Zwecke des Portrait, aus dem man jedoch die rein künstlerische Wirkung solcher Darstellungen bald absehen musste.

Das auf der in Rede stehenden, in getreuem Facsimile wiedergegebenen Zeichnung befindliche Monogramm liesse sich mit Wahrscheinlichkeit auf den Maler *Wolfgang Huber* beziehen, wenn nicht die Jahreszahl für diesen Schüler *Albrecht Altdorfers*, der bekanntlich wieder ein Schüler *A. Dürers* war, etwas sehr früh wäre. Doch kommt ein Holzschnitt von *Huber* mit der Zahl 1520 vor.

1510



W. H.

Ein spätrömisches Consulardiptychon. Vorderseite.

Es war Sitte in Rom, wenigstens in späterer Zeit, dass die neuerwählten Consuln nach der Wahl ihren Freunden Schreibtäfelchen schenkten. Sie hiessen Diptychen, weil sie aus zwei Platten bestanden, welche zusammengelegt wurden, und dienten an Stelle unserer Notizbücher. Die inneren Flächen dieser Tafeln waren, mit vorstehendem Rande, um einige Linien vertieft und mit Wachs ausgefüllt; dahinein schrieb man mit der Spitze des Stilus oder Griffels, an dessen obern Ende sich eine kleine Schaufel befand, mit welcher man das Geschriebene ausradiren und die Fläche wieder glätten konnte. Welche ganz veränderte Bestimmung die Diptychen später in der christlichen Kirche fanden, darauf werden wir einmal bei anderer Gelegenheit näher eingehen. Die äussern Seiten der Platten pflegte man wohl reich zu verzieren und benutzte dazu vorzugsweise Reliefs in Elfenbein. Von einem solchen geben wir die Abbildung, sowohl der Vorder- wie der Rückseite. Die Originale (10¼" hoch, 6" breit) befinden sich unter den Schätzen des Doms zu Halberstadt, nachdem sie vorher eine Zeitlang als Bedeckung eines Büchereinbandes gedient hatten, wodurch leider viel abgerieben und manches unkenntlich geworden ist. Schon an sich hat der Künstler roh gearbeitet, wie es in seiner Zeit überall nicht anders war, wenn wir auch manches schöne, noch rein antike Motiv nicht übersehen wollen, und die Formen, namentlich in der Gewandung, sind so vielfach undeutlich, dass den Vermuthungen freies Feld gelassen ist, um so mehr, als wir mit der Costümgeschichte der spätrömischen Zeit auf einem Boden stehen, den die Wissenschaft noch unbebaut gelassen hat. Wir begnügen uns daher an dieser Stelle mit der Erklärung dessen, was unsern Zwecken entspricht.

Scheinbar zwar greifen wir mit diesem Diptychon über die Gränzen unserer Aufgabe hinaus, denn wenn es auch der spätern Kaiserzeit angehört, so entstammt es doch dem Heidenthum; aber gerade die Tracht dieser Zeit, die entartete römische, bildet den Ausgangspunkt für die gesammte Costümgeschichte des Mittelalters, welche wir nicht verstehen würden, ohne ein Bild jener zu haben. Ein *übergezogenes* Kleid und ein *Umwurf* — das sind, bei Männern wie bei Frauen, die Elemente der römischen und der mittelalterlichen Tracht, die bei allem Wechsel im Einzelnen in den Grundformen sich zwei Jahrtausende gehalten haben. Jenes ist die *Tunica*, das weite, faltige, ungeschlitzte Untergewand, welches über den Kopf angezogen wurde. Seine Modifikationen bestehen in grösserer Länge oder Kürze, in höherer oder tieferer Gürtung oder in dem Mangel des Gürtels. Das umgeworfene Gewand war ursprünglich die *Toga*, die aber schon im Beginn der römischen Kaiserzeit mit einem leichteren und bequemeren Mantel, mit der *Lacerna* vertauscht wurde, ausgenommen die Fälle, in welchen wir uns des Frackes bedienen müssen. Wie nun diese beiden Kleidungsstücke durch Verkürzung und Verengerung, durch grösseres Anschliessen an die Form der Glieder, die Tunica insbesondere durch Aufschlitzung, in die moderne Tracht übergegangen sind, deren Hauptcharakter im buchstäblichen Sinne des Worts im *Anziehen* besteht, — das lässt sich genau nachweisen. Ein drittes, nichtrömisches Kleidungsstück, dessen Entstehung und Gebrauch aber das kältere Klima gebieterisch verlangte, die *Hose*, hat ebenso bis zum Aufleben der modernen Ideen in der Zeit der Reformation seinen Grundcharakter, wonach es Fuss, Bein und Unterleib in einem Stück gleichmässig bedeckte, beibehalten.

Unsre beiden Tafeln, dreifach getheilt, zeigen im grössern Mittelfelde die Hauptpersonen, die beiden Consuln. Auf der Vorderseite unserer ersten Abbildung steht ein solcher in höchster Amtstracht, in der erhobenen Rechten etwas haltend, was, wenn es nicht mehr einem Beutel gliche, wohl für die Mappa, das weisse Tuch, gelten könnte, mit welchem der Consul das Zeichen zum Beginn der Spiele gab. In seiner Linken hält er ein Scepter mit zwei kleinen Köpfen. In römisch-antiker Weise ist das Haupthaar kurz geschnitten und die Kopfbedeckung fehlt. Seine Genossen rechts und links sind gekleidet wie er, nur mit einfacher Toga, während die seine reich gemustert ist: so trug sie der Triumphator, so der Consul, wenn er den Festzug führte, der die grossen Spiele eröffnete. Vom Halse herab bis zu den Füssen hängt ein breiter, bunter Streif, der an die mittelalterliche Stola erinnert; man könnte dabei an den altrömischen *latus clavus*, das Zeichen senatorischen Standes, denken, wenn dieser Streif nicht länger wäre als die Tunica und also mit derselben nicht zusammenhängen kann. Die Tunica ist ungegürtet; aber wie man in den Zeiten der Verweichlichung häufig sich nicht mit einer begnügte, so scheint auch hier über der Haupttunica noch eine kürzere, reich gemusterte — ein wahres Prachtstück — mit kurzen und weiten Aermeln sich zu befinden.

Die obern Felder haben auf beiden Tafeln gleiche Darstellungen. Auf gemeinsamem Throne sitzen die beiden Consuln, zu ihren Seiten zwei Gottheiten, rechts Apollo, der Sonnengott mit dem Strahlenkranz, links Minerva in voller Rüstung mit der Eule, beide mit dem Nimbus. Zu äusserst an den Seiten stehen zwei römische Krieger. — Die unteren Felder enthalten Scenen aus dem Leben von Kriegsgefangenen; ihre Waffen, ihre Kleidung, so viel sich erkennen lässt, geben sie uns als „Barbaren“ kund.



Ein spätrömisches Consulardiptychon. Rückseite.

Die ganze Zeit der Republik hindurch hing der Bürger Roms treu an seiner Toga: sie war das unterscheidende Merkmal, welches nur er, der Bürger Roms, trug. Der Umwurf dieses langen, unten abgerundeten Stück Tuches, ursprünglich von weisser Wolle, war ein doppelter. Die erste Weise, welche in der Zeit der Republik gebraucht wurde, war eine sehr einfache. Man legte das eine Ende nach vorn über die linke Schulter, dass es etwa bis zum Knie herunterhing, zog sodann die Hauptmasse hinten über den Rücken unter den rechten Arm durch nach vorn und warf den Rest wieder über die linke Schulter nach hinten. Später mit dem Verfall der alten einfachen Sitten, mit dem Einbrechen des Luxus, mit dem Wachsen des Stolzes und der Herrschsucht wurde auch die Manier die Toga zu tragen gesuchter, kunstvoller, prätentiöser, immer aber blieb sie grossartig und reich in der Masse, schön in Formen und Faltenwurf. Wer es gut machen wollte, liess schon am Abend vorher das gewaltige Stück Zeug in kunstgerechte Falten legen, welche durch dazwischen gelegte kleine Brettchen dauerhafter gemacht wurden. Die Hülfe des Sklaven war zum Geschäft des Umlegens durchaus nothwendig. Wie früher mit dem einen Theil nach vorn über die linke Schulter gelegt, wurde sie nicht mehr einfach von hinten unter den rechten Arm durchgezogen, sondern in der Mitte faltig zusammengenommen, bedeckte sie die ganze Rückseite des Mannes, zog sich dann über den rechten Arm mit der Schulter und wurde in grosser Weite über die linke Schulter und den linken Arm geschlagen, welche nun doppelt bedeckt waren. Indem man noch auf der Brust einen Theil der faltigen Masse von unten herauszog und herüberhängen liess, entstand ein Bausch, sinus genannt. Bei dieser Methode war auch der rechte Arm bedeckt und konnte nur durch grosse Weite einigermassen frei werden: aber lebhafte Gesticulation war überhaupt mit römischer Würde unverträglich. — Je künstlicher die Toga gelegt wurde, je mehr man darauf bedacht war, sie in der gehörigen Faltenordnung zu erhalten, je steifer und unbequemer wurden in ihr die Bewegungen. Als der Römer den innern Werth, die moralische Würde verloren hatte, da legte er auch die äussere ab. In Schlaffheit versunken, hatte er sich selbst aufgegeben; der Senat, diese „Versammlung von Königen", war eine Schule der Schmeichelei geworden, ein Gegenstand der Verachtung und des Hohnes von Seiten der Herrscher: mit dem Römerthum wurde auch sein Symbol, die Toga, aufgegeben. Schon beim Beginn des Kaiserreichs wurde sie nur bei festlichen Gelegenheiten, bald nur von Beamten als höchste Amtstracht angelegt. Und auch da blieb nur ein Stück übrig von der Masse und Fülle der alten Toga, wie der Römer und der Consul nur noch ein Stück ihres alten Selbst waren. Unsere Togabekleideten erinnern uns lebhaft an die modernen Römer auf der Bühne; so spielen sie nur die alte Rolle, sie geben sie nicht und sind es nicht. Sie scheinen wenig Mühe gehabt zu haben mit ihrem Umwurf. Das eine Ende der Toga scheint auf der rechten Hüfte befestigt zu sein, sodann zieht sie sich, ein winziger, schmaler, doch breiter werdender Streif, auf der Brust über die linke Schulter und erscheint wieder unter dem rechten Arm, von wo sie sich mit einem Bausch über den linken Unterarm legt. Reiche Musterung des Unter- und Obergewandes, wahrscheinlich auch Farbenpracht, scheint die alte Fülle bei Einfachheit der Farbe ersetzen zu sollen.

Schon in Cicero's Zeiten begann der griechische Mantel, das Himation, bei den Römern Lacerna, auch Pallium im engern Sinne genannt, die Toga zu ersetzen. Leicht umgeschwungen und auf der rechten Schulter mit einer Agraffe befestigt, bedeckte er, mit Oeffnung auf der rechten Seite, den ganzen Körper und fiel leicht und bequem herab. Das Griechenthum drang auch hier ein, wie griechische Literatur und Kunst, griechische Sitte und Lebensweise mit allen Vorzügen und allen Fehlern längst den Sieg davon getragen hatten. Diesen Mantel in derselben Weise tragen die drei Hauptfiguren unsrer zweiten Tafel. Unter demselben erkennen wir die kürzere Tunica, gegürtet und mit langen Aermeln, welche auch erst aus der Zeit der Entartung stammen. Die altrömische Tunica, wie sie unter der Toga oder allein zu Hause getragen wurde, war ärmellos und reichte bis zu den Füssen herab. In dieser Länge tragen sie die Hauptfiguren der vorigen Abbildung. Dieselben tragen auch die geschmückten, mit Riemen umwundenen Stiefel, wovon auf dem zweiten Blatt nichts zu erkennen ist. Doch war es in der Kaiserzeit nicht Sitte, dass ein anständiger Römer ohne Stiefel oder Halbstiefel öffentlich erschien.



Kaiserfiguren vom sog. Schwert des heil. Mauritius.

Gleichwie der Römer, der Besieger der Griechen, sich der höhern geistigen Macht seiner Ueberwundenen gefügt, von ihnen Bildung und Sitte, von ihnen selbst einen Theil seiner Tracht angenommen hatte: so war es auch den Zerstörern des grossen Römerreiches ergangen. Ein Volk von Barbaren, aus ihrer rauhen Heimat herausgebrochen wie ein ausgetretener Strom über die Länder der Civilisation, hatten sie die bisherigen Herren zu Dienern gemacht. Geistig aber wurden sie selber unterjocht: römischer Schrift und Sprache, römischer Sitte und Bildung und auch wieder römischer Tracht mussten sie sich fügen, soweit die Unruhe der Zeiten, die Bildungsfähigkeit ihres Charakters, und die klimatischen Verhältnisse ihrer Wohnsitze es gestatteten.

Wie gründlich die altdeutsche Volkstracht, von welcher Beschaffenheit sie auch gewesen sein mag, durch die römische verdrängt worden, zeigt ein Blick auf die beistehenden 4 Kaiserfiguren, welche wir einem der beiden zu den Reichskleinodien gehörenden Schwerter entnehmen, auf dessen Scheide sie in vergoldete Metallplatten eingegraben stehen. Zwar mag dies Schwert nie in der Hand Karls des Grossen geruht, noch viel weniger in einiger Beziehung mit dem heil. Mauritius, von welchem es den Namen trägt, gestanden haben, aber es ist nicht unwahrscheinlich, dass es noch dem ersten Jahrtausend seine Entstehung verdankt; jedenfalls reicht dieselbe nicht weit ins 11. Jahrhundert hinauf. Die Kaiser tragen dieselbe mantelartige Lacerna, auf der rechten Schulter geheftet, wie die Hauptfiguren auf der Rückseite des mitgetheilten Diptychons, nur, weil die linke Hand beschäftigt ist, mit dem Arm in die Höhe gehoben. An der offenen rechten Seite erkennen wir die Tunica mit langen und engen Aermeln, an den Handgelenken und am Oberarm, sowie um die Kniee mit buntem, reich verziertem Saum. Die Hüften umschlingt ein Gürtel, von dem rechts und links Quasten herabhängen. Der Stoff scheint einfacher, nicht so reich gemustert zu sein wie der römische, doch weiset dafür die Zeichnung auf Edelsteinbesatz hin, mit welchem der Kaiserornat so prächtig versehen ist, schon eine Liebhaberei früherer Zeiten. Beinkleider sind zwar nicht an Falten und Schnitt zu erkennen, aber jedenfalls vorhanden, denn diese für die altrömische Nacktheit oder die Binden aufzugeben, duldete das Klima nicht, vielmehr hatte der entartete Römer seinerseits schon theilweise sich dieser Sitte gefügt; aber ihre Beschaffenheit für diese Zeit lässt sich aus den vorliegenden Beispielen wenigstens nicht erkennen. Die Bedeckung der Füsse, wahrscheinlich auch hier schon mit dem Beinkleid verbunden, ist mit reichem Riemenwerk umwickelt. Beachtungswerth dürfte noch die einfache Form der Sporen sein, welche dieselbe ist, wie sie die Normannen Wilhelms des Eroberers auf der Stickerei der Königin Mathilde tragen.

Es könnte wunderbar erscheinen, mit welcher Zähigkeit und Starrheit diese Tracht, noch dazu ursprünglich eine fremde, so viele Jahrhunderte hindurch festgehalten worden, Jahrhunderte, in denen die grössten Umwälzungen statt gefunden, in denen die alte Welt in Trümmer ging, ein barbarischer, aber bildungsfähiger Stamm die Herrschaft errang und neue Reiche gründete, eine neue Religion bereits ein Jahrtausend sich voller Wirksamkeit erfreute. Aber in der geistigen Bildung war kein Fortschritt gemacht worden. Einer so langen Zeit hatte der germanische Stamm bedurft, das Ueberlieferte sich soweit anzueignen, um es in freiem Schaffen wieder entfalten zu können. So lange hielt sich auch die Tracht. Erst als die byzantinische Starrheit, für den Westen wenigstens, zu Grabe gegangen, als ein neuer Geist in die Poesie gedrungen, ein neuer Stil in der Kunst sich ausgebildet hatte, da erst begann auch die Tracht, langsam und allmählig — denn M o d e gab es noch nicht — den Weg der Entwicklung zu gehen.



Tracht des 12. Jahrhunderts.

Diese Zeichnung, welche uns in der Geschichte des Costüms wieder um eine Stufe weiter führt, ist einem Manuscript des 12. Jahrhunderts entlehnt, welches in Bezug auf Umfang und Ausführung das rühmlichste Zeugniss ablegt von dem Fleiss der Klostergeistlichkeit, wie er dieselbe in den früheren Zeiten des Mittelalters auszuzeichnen pflegte. Es ist eine vollständige Bibel in Grossfolio auf ungefähr 400 Blätter geschrieben und verziert mit einer grossen Menge von Malereien, welche für die Culturgeschichte dieses Jahrhunderts reiche Ausbeute gewähren. Der Codex ist Eigenthum der Universitäts-Bibliothek in Erlangen. Wir geben ein Beispiel aus der Geschichte der Makkabäer, wie Judas sein Volk gegen die Heiden aufruft; so gibt die Ueberschrift kund. Architektur wie Tracht gehören dem 12. Jahrhundert an; der Künstler gibt Dingen und Personen, welchem Volk und welcher Zeit sie auch angehören mögen, nach der durchgehenden Weise des Mittelalters das Aeussere seiner eigenen Zeit; nur wenige heilige Personen verbietet ehrfurchtsvolle Scheu so in profanirende Nähe zu rücken.

Von der Kriegstracht des Judas abgesehen ist in der Kleidung seiner Begleiter leicht der römische Typus wiederzuerkennen: sie tragen sämmtlich die lange Tunica mit langen, mässig engen Aermeln; nur bei der Frau zur äussersten Linken, über deren Kopf ein weisses Tuch haubenartig geschlungen ist, sind sie weiter und kürzer. Die schräge Linie des untern Saumes scheint nur die Bewegung veranlasst zu haben, denn bei ruhiger Stellung fällt derselbe stets horizontal. Der Begleiter des Judas zunächst zu seiner Rechten trägt den Mantel ganz in alter Weise, die eine Seite über die rechte Schulter zurückgeschlagen, dass der Arm mit der ganzen Seite frei wird. Füsse und Beine bedeckt zusammen ein einziges Kleidungsstück, die eng anliegende Hose des Mittelalters, welche über dem Fuss mit Riemen drei- und vierfach umwunden ist. Abweichend von der gewöhnlichen Weise — und wohl nicht ohne einige Phantasie des künstlerischen Mönches — ist die Rüstung des Judas. Ueber der Tunica trägt er zeitgemäss ein Kettenhemd, wenigstens scheinen dies die schwarzen Punkte andeuten zu sollen, doch hat dasselbe einen mit Edelsteinen besetzten Saum, und der ganze obere Theil ist mit Schuppen bedeckt. Unter dem spitzen Helm befindet sich eine Kaputze, welche sonst ein Theil des Kettenhemdes zu sein pflegt, hier aber mit der Tunica, mit welcher sie dieselbe rothe Farbe hat, zusammenhängen muss. — In der Farbe scheint überhaupt grosse Willkür zu herrschen. Nicht bloss ist die Architektur höchst bunt angestrichen, selbst die Rüstung und der weissgestreifte Helm sind grün, während sonst wohl bei Eisen die natürliche Farbe desselben beibehalten wird; doch auf allen Bildern des Manuscripts sind den Rüstungen und Helmen stets beliebige Farben gegeben. Der Mantel des Judas wie der des Begleiters zu seiner Rechten ist grün, mit weissen Streifen geziert. Des Letzteren Tunica wie die des andern bärtigen Mannes ist roth, die der Frau und des Mannes auf der äussersten Rechten blau. Die Hosen sind sämmtlich einfarbig: schwarz, roth, grün oder weiss, mit schwarzen oder weissen Riemen über dem Fuss umwunden. Das sog. *mi-partie*, die senkrechte Theilung des Beinkleides in zwei ungleiche Farben, wie sie im 10. Jahrhundert beliebt war und viel später wieder auflebte, kommt auf diesen Bildern nicht mehr vor. Der Schild des Judas ist rothbraun, welche Farbe vielleicht die des hartgesottenen Leders vertreten soll; Schrift und Stern sind weiss. Die gleichen Farben hat die Fahne. Die mit Edelstein besetzten Säume sind gelb oder schwarz. Der Bart, dessen Geschichte wir später einmal im Zusammenhang betrachten werden, ist in dieser Zeit noch eine Auszeichnung der Fürsten; und so möchten seinen Begleiter das lange weisse Haupthaar und der weisse Bart ebenfalls als eine ausgezeichnete Persönlichkeit zu erkennen geben, vielleicht als einen Priester. — Das Vortreten des Unterleibes, welches für die Zeichnung der früheren Jahrhunderte charakteristisch, ist hier bereits im Verschwinden.


· CONTRA · GENTILES · SVB · ME DVCE · STATE · VIRILES ·

Die Schilde in ihren ältesten Formen.

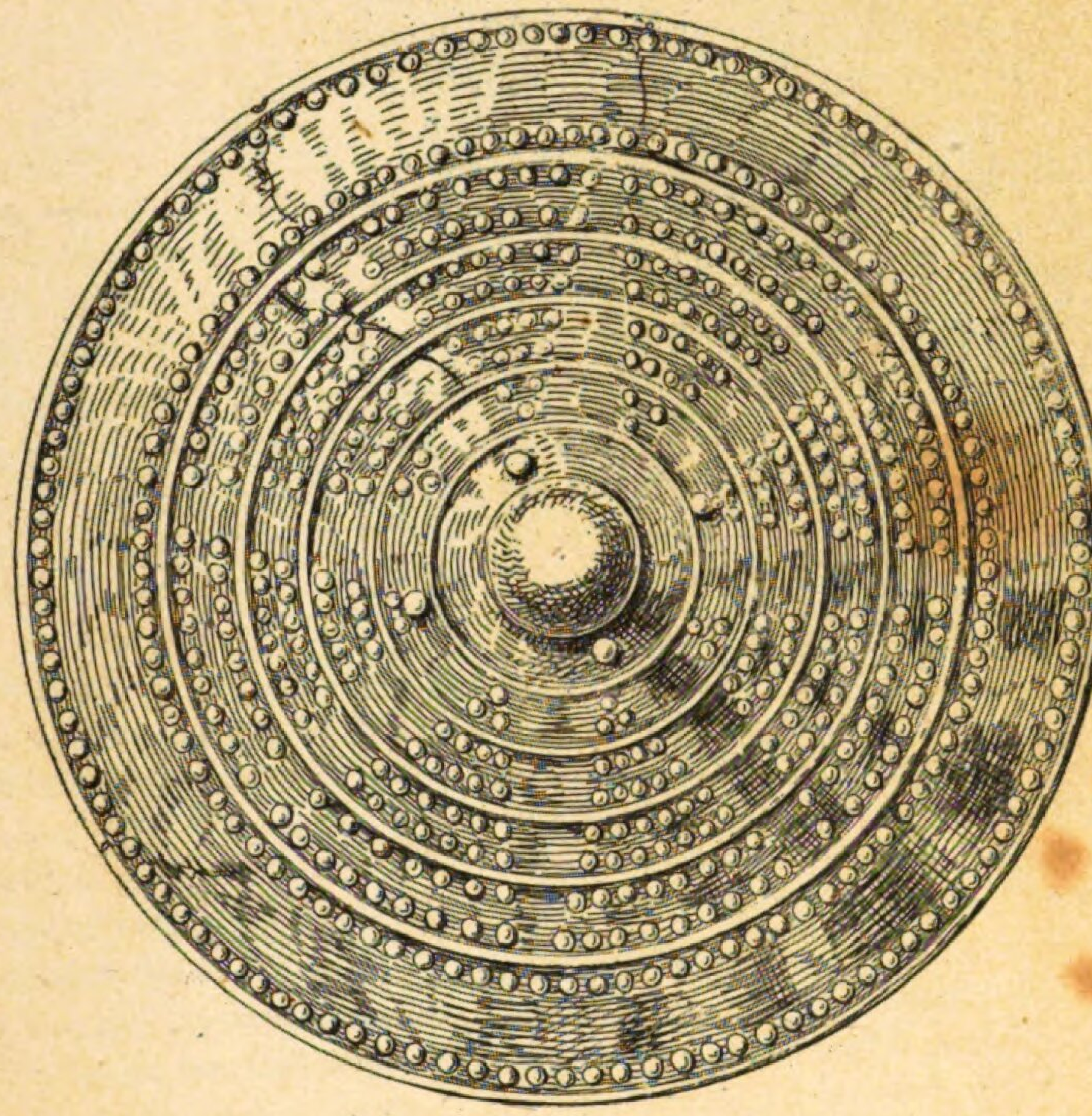
Die Schilde der germanischen Völker, wie sie in Beschreibung und Originaldenkmälern uns erhalten sind, zerfallen in den ältesten Zeiten in zwei ganz von einander verschiedene Arten, nämlich in die uns von Tacitus u. A. beschriebenen hölzernen, wandartigen Gestelle und die bronzene runde oder ovale Schutzwehr, wie sie auch bei den Römern gebräuchlich und ohne Zweifel von diesen den nördlichen Völkern überliefert war. Es liegt in der Natur der Sache, dass von der ersten Art kein Beispiel in der Wirklichkeit sich erhalten hat; von der zweiten finden sich nicht selten wohlerhaltene Exemplare in den Gräbern unsrer Vorfahren und eine stattliche Reihe von solchen bildet eine Zierde des grossen nordischen Museums zu Kopenhagen, wo auch das von uns abgebildete sich befindet. *

Ist die Beschreibung der ursprünglich germanischen Schilde auch nicht so genau überliefert, dass man eine Abbildung darnach fertigen könnte, so vermögen wir doch, wenn wir die Hülfsmittel zu Rathe ziehen, welche jenen Zeiten und Völkern zur Fertigung ihrer Geräthe zu Gebote standen, uns eine ziemlich deutliche Vorstellung davon zu machen. Wahrscheinlich waren es länglich viereckige Rahmen von starkem, zähen Holze, in der Mitte mit Weidengeflecht ausgefüllt, auf der Rückseite mit Handhaben und Vorrichtungen versehen, dass sie am Arme befestigt werden konnten, von solchem Umfange, dass ihre Führung nicht durch übermässige Schwere behindert wurde. Dass sie mit lebhaften Farben bemalt waren, wird ausdrücklich angegeben. Nahe läge die Annahme, dass sie, wenigstens in einzelnen Fällen, mit Thierhäuten überspannt gewesen, doch fehlen dafür alle Anhaltspunkte.

Die Bronzeschilde haben, wie gesagt, durchgängig runde oder eine nicht zu sehr in's Ovale übergehende Form, nach aussen hin etwas ausgebaucht, mit Schmuck auf der Oberfläche und einer Spitze in der Mitte, mit Handhaben und Vorrichtungen zur Befestigung von Riemenwerk auf der Rückseite versehen. Statt der Spitze kommt nicht selten auch eine Höhlung in der Mitte vor, die nach aussen wie ein grosser Buckel vortritt, hinten aber für die Hand einen Raum lässt und mit der Haupthandhabe überspannt ist. Die einfache Construction der Schilde ist stets so, dass die dünnere Metallplatte, die eigentliche Scheibe, am äussersten Rande um einen stärkeren Bronzereifen gelegt ist, so dass hier eine Schärfe vermieden und eine grössere Festigkeit erzielt wurde. Mannichfaltiger ist der Schmuck, mit welchem die Oberfläche verziert erscheint, entweder eingravirt oder mit Buckel-Reifen und Knöpfen aufgesetzt, gewöhnlich in beiden Weisen zugleich ausgeführt. Die Formen der Verzierung enthalten aber gewöhnlich die charakteristischen Elemente der frühesten germanischen Ornamentik, Zickzack, Spiralen u. dgl., so dass wir annehmen müssen, dass, wenn anfänglich diese Art von Schutzwaffen den Nordländern auch von den Römern überliefert ist, sie doch bald von diesen nachgebildet und selbstständig gearbeitet ward. Die Form dieser Schilde erhielt sich auch noch lange, nachdem die Verbindung mit der Römerwelt aufgehört, und findet sich sogar noch auf den Siegeln der ersten deutschen Kaiser, wie auf denen *Konrads* I. und *Heinrichs* I., die wir in Abbildung beifügen. — Es ist wohl anzunehmen, dass diese Schilde in der Zeit, wo das Eisen die Bronce verdrängte, auch aus jenem Metalle gefertigt wurden. Im gen. nordischen Museum findet sich sogar aus viel späterer Zeit das Beispiel eines solchen Schildes von Holz mit verziertem Eisenbeschlag. In Deutschland aber verschwanden die runden Schilde gänzlich vor dem 11. Jahrhundert. — Es ist wohl auch keinem Zweifel unterworfen, dass das ganze Mittelalter hindurch die ersten germanischen Schilde neben den römischen in Gebrauch blieben, denn diese bildeten gewiss einen kostbaren Besitz und waren nicht von Jedem zu beschaffen.

Die Grösse der runden Schilde geht nicht über die Länge des Armes hinaus und ihre Einrichtung auf der Rückseite lässt erkennen, dass beim Führen derselben die Hand im Mittelpunkte lag, während der Schildesrand an der einen Seite noch etwas über den Ellenbogen hinausragte.

* Zum Theil abgebildet in *J. J. A. Worsaae's* trefflichem Werke: *Afbildninger fra det Kongelige Museum for Nordiske Oldsager i Kjöbenhavn.* Kopenhagen, 1854.




+CHVONRADVSREX


HEINRICVSREX

Die Schilde vom 11.—14. Jahrhundert.

Die Schilde, welche seit dem 11. Jahrhundert in deutschen Landen allgemein werden, schliessen sich nach Form und Stoff an die ältesten germanischen und stehen anfangs diesen auch an Grösse nahe. Die runden, ehernen Schilde verschwinden; als vereinzelter Nachklang von diesen dürfte vielleicht noch der unter Nr. 1 abgebildete Schild anzuführen sein, der einem Siegel Herzog *Heinrichs* VII. von *Bayern*, aus dem 11. Jahrhundert, entnommen ist. Doch lässt die unvollkommne Zeichnung des Siegels ungewiss, ob wir hier es mit einem runden, perspektivisch verkürzten, oder einem ovalen Schilde zu thun haben; noch weniger lässt sich erkennen, ob das nachgebildete Original aus Metall oder Holz bestanden habe. Die in ziemlich deutlichem Relief aufliegenden Verzierungen der Mittelplatte lassen zwar das erste vermuthen. Ueberhaupt aber sind in so früher Zeit Abbildungen, namentlich auf Siegeln und Grabsteinen, fast das Einzige, woraus wir Kenntniss dieses Stückes der Bewaffnung schöpfen können. Doch dürfen wir wohl nicht die Stickerei der Königin Mathilde übersehen, welche fast gleichzeitig die Eroberung Englands durch die Normannen darstellt. Die Schilde der Angelsachsen wie der Normannen haben fast sämmtlich mehr als halbe Manneslänge, sind nach unten spitz und oben im Halbkreis geschlossen; sie werden gehalten mit 2 oder 3 Riemen am Unterarm, und einen vierten oder 2 sich überkreuzende, welche weiter oben befindlich sind, erfasst die Hand. Auch aus dem 12. Jahrhundert dürften sich Originale kaum auftreiben lassen; doch werden in dieser Zeit die gemalten oder plastischen Nachbildungen besser und bieten mehr Anhaltspunkte für das Studium dar. Die Schilde dieses Jahrhunderts haben durchgehends eine dreieckige Gestalt, oben mehr oder weniger abgerundet, an den Seiten bisweilen mässig ausgeschweift, doch dieses erst in späterer Zeit. Die Platte des Schildes ist gebogen, oft zu einer halbdurchschnittenen Röhre gekrümmt, so dass sie den Körper von mehren Seiten umgab; sie reicht von den Füssen bis nahe an die Schulter. Aussen ist sie von einem hervorstehenden Rande umgeben, der wahrscheinlich anfangs von dem stärkeren Holzrahmen, der die Platte einfasste, ausging und später als verzierender Theil beibehalten wurde. Nach Analogie der aus späterer Zeit erhaltenen Originale ist zu schliessen, dass auch die früheren Schilde mit Leinwand oder Leder überzogen, vielleicht auch schon mit Werg gefüttert waren. Sie kommen stets bunt bemalt vor, bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts mit Blumen und Arabesken, die allmälig hie und da in allegorische und symbolische Zeichen, endlich in Wappenbilder übergehen. Diese, die anfangs nur aus Thierbildern bestehen, haben zuerst offenbar auch nur den Zweck des Schmuckes; erst später nehmen sie die Bedeutung an, die ursprünglich der Hausmarke zukommt. — Mit dem Ausgange des Jahrhunderts wird die Form der Schilde mannigfaltiger; es zeigt sich im Allgemeinen das Bestreben, sie handlicher, mehr für den Dienst zu Pferde geeignet herzustellen, weshalb sie häufig am unteren Ende verkürzt und abgerundet erscheinen (s. Nr. 6 und 7). Die allgemeine Form jedoch, in welcher sie im 13. Jahrhundert hervorgehen, ist noch die des gleichschenkligen Dreiecks, jedoch mit verkürzten und etwas nach aussen gebogenen Seiten (s. Nr. 8), die im 14. Jahrhundert noch mehr sich krümmen und so sehr verkürzen, dass die Höhe des Schildes gemeiniglich der Breite gleich wird (s. Nr. 9 und 10).

Die Abbildungen sind sämmtlich Siegeln entnommen. Den zweiten Schild trägt die Figur des heil. Moriz auf einem Siegel der Stadt *Neuenburg;* Nr. 3 gehört dem Markgrafen *Otto von Meissen;* Nr. 4 der geharnischten Figur auf dem Universitätssiegel der Stadt *Paris*, Nr. 5 dem heil. Moriz auf einem Siegel der Morizkirche in Mainz vom 13. Jahrhundert; Nr. 6 dem Herzog *Friedrich dem Katholischen von Oesterreich;* Nr. 7 einem unbekannten Ritter vom Ende des 12. Jahrhunderts; Nr. 8 dem Herzog *Hermann von Oesterreich;* Nr. 9 befindet sich auf dem Siegel der Stadt *Gmunden* am Traunsee und Nr. 10 auf dem des Grafen *Wilhelm von Katzenellenbogen*, beide aus dem 14. Jahrhundert.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

Portraitmedaillon Kaiser Friedrichs des Dritten.

Mit Abbildung dieser Medaille von dem trefflichen *Antonio Abbondio* denken wir eine Reihe authentischer Bildnisse der deutschen Kaiser zu eröffnen, die wir bei *Friedrich* III. beginnen lassen, weil von einem Portrait im eigentlichen Sinne des Wortes kaum bei einem seiner Vorgänger die Rede sein kann. Zwar sind manche Kaiser, wie *Ludwig der Bayer*, *Sigismund* u. a. auf Grabmälern, Siegeln u. s. w., mit so viel Aehnlichkeit dargestellt, dass sich ihre Bilder nicht verkennen lassen. Doch besteht diese Aehnlichkeit mehr in auffallenden Aeusserlichkeiten, wie bei Kaiser Sigismund in dem besonderen Schnitte seines gespaltenen Bartes, oder in einigen portraitähnlichen Zügen, die im Allgemeinen ein seiner ganzen Anlage nach idealgedachtes Bild charakterisiren, wie beim Grabmale Ludwigs des Bayern — obwohl auch diese Darstellungen höchst wichtig sind und manchen Anhaltspunkt bieten. Zwar existirt auch eine Medaille mit dem Bildnisse des Vorgängers Friedrichs III., des Kaisers *Albrecht* II., doch gehört diese nachweislich einer betrügerischen Speculation des 16. Jahrhunderts an.

In der beigefügten Abbildung aber würden wir kaum das Portrait eines deutschen Kaisers suchen, wenn wir nicht wüssten, dass derjenige, den es darstellt, im Leben und in der Geschichte sich ebenso zeigte, wie hier im Bilde: ohne jeden grossen Zug im Charakter, schwach, unthätig, einem kleinlichen Treiben zugewandt. Dennoch sind diese Züge nicht ohne Charakter, sie drücken unverkennbar die einseitige, aber immerhin feine, wenn auch beschränkte Verstandesrichtung aus, die, verbunden mit einer gewissen Gutmüthigkeit, ihren Träger zum trefflichen Privatmanne und Hausverwalter, nur nicht zum Beherrscher eines grossen Reiches und der schwierigsten Weltlage geeignet machten.

Der Verfertiger der abgebildeten Medaille, *A. Abbondio*, einer der berühmtesten Künstler in diesem Fache, lebte am Hofe Kaiser *Rudolphs* II., also lange Zeit nach *Friedrich* III., von dem er gleichwohl, wenn auch nach einem unbekannten Vorbilde, ein getreues Portrait gibt. Es existirt eine andere, kleinere Medaille mit dem Bildnisse des Kaisers auf der einen und der Tiberbrücke auf der anderen Seite, die den Lebzeiten des Kaisers nahe fällt und ein ganz ähnliches Bild zeigt. Auch sonst fehlt es nicht an Vergleichungspunkten.

Angefügt haben wir noch die Abbildung einer kleineren und älteren Medaille (Hauptseite) mit den Bildnissen des Sohnes *Friedrichs* III., *Maximilian*, und dessen zweiter Gemahlin, *Blanca Maria Sforza* von Mailand. *Maximilian* prangt noch im Schmucke der langen Locken. Während die übrigen zahlreichen Medaillen, die wir von ihm besitzen, ihn meist in späteren Jahren darstellen, scheint diese bei Gelegenheit seiner zweiten Vermählung (1494), also im Jahr seiner Thronbesteigung, da er im kräftigsten Mannesalter stand, gemacht zu sein. Auf der Rückseite der Medaille befindet sich eine Maria, das Kind säugend, von 6 geflügelten Engelsköpfen umgeben; wir unterlassen die Abbildung derselben, als unsern Zwecken nicht entsprechend.

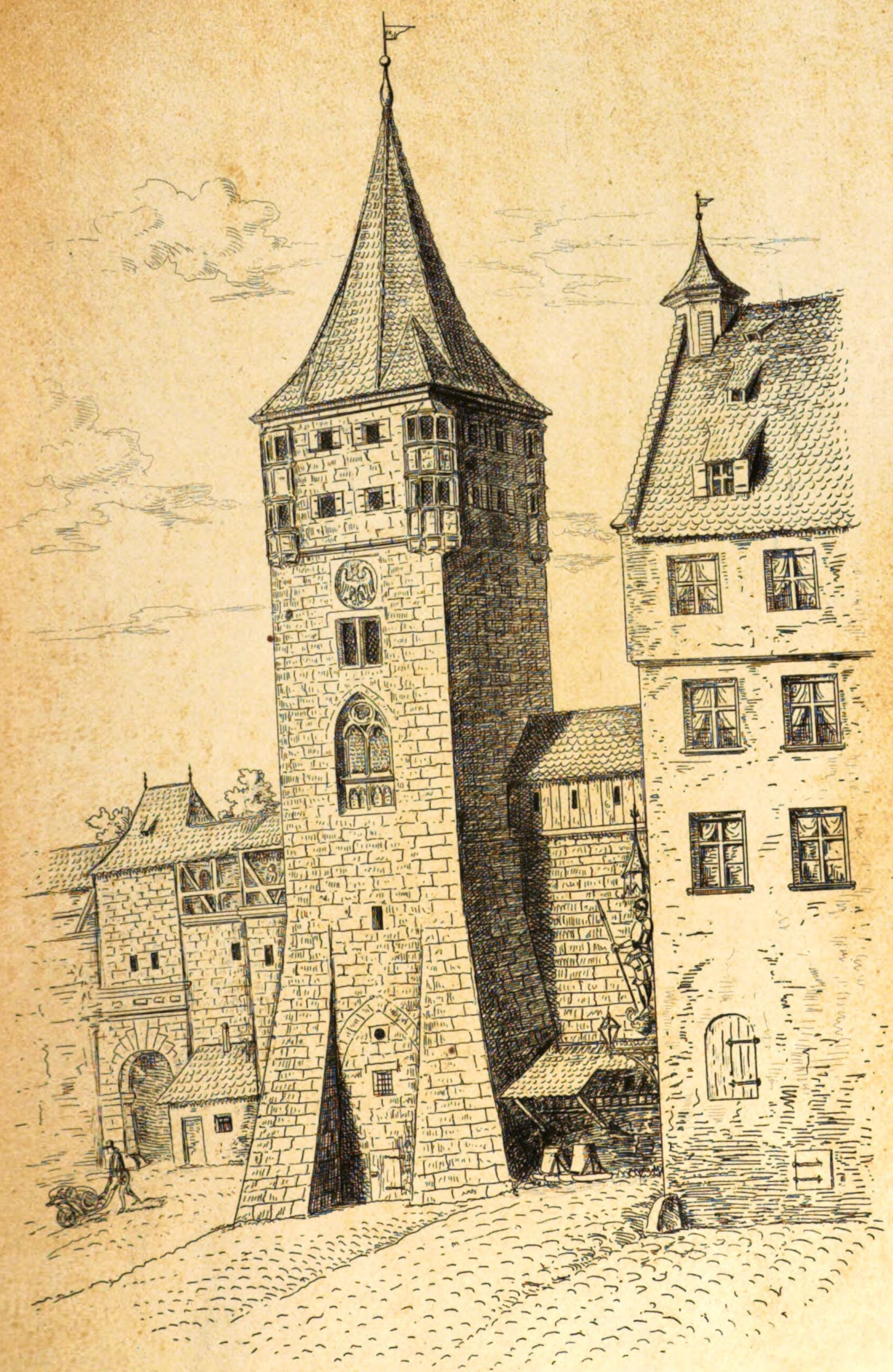

IMP·CAES:FRIDERICVS
IIII AVG:
AN:AB


MAXIMILIANVS·RO·REX·E·BIMCA·M·CONIGES·IV·

Der Thiergärtner-Thorthurm zu Nürnberg.

Als äusserster vorgeschobener Posten der alten Kaiserburg zu Nürnberg erhebt sich im Südwesten derselben, schon in der Stadtmauer, nahe beim Thiergärtner Thore gelegen, ein prächtiger Thurm aus dem 15. Jahrhundert, gleich ausgezeichnet durch festen Bau wie durch Schönheit der Verhältnisse, der von dem erwähnten Thore seinen Namen führt. Das Erdgeschoss desselben liegt nur nach der Stadtseite hin offen, woselbst zwei von unten schräg aufsteigende Strebepfeiler die Schwere des ganzen Gebäudes tragen helfen, während das Erdgeschoss selbst mit seiner ganzen Wucht als Stütze des hinter ihm und höher gelegenen Gartens am Schlosszwinger dient. Von letzterem aus tritt man sogleich in das erste Stockwerk, aus welchem man in das Erdgeschoss hinabsteigt, zu dem gegenwärtig zwar auch ein Eingang von der Strasse aus führt, das aber ursprünglich mehr den Charakter eines Verliesses getragen zu haben scheint. Ueber dem ersten Stock erhebt sich der Thurm noch in drei weiteren Geschossen, von welchen die beiden oberen an den vier Kanten mit wenig vorspringenden Erkern aus dem Achteck verziert sind. Die einzelnen Abtheilungen sind im Innern nur durch Balkenlagen getrennt; die erste, zweite und vierte bilden je einen Raum, vom dritten sind zwei Kammern und ein Feuerheerd abgeschieden. — Der Thurm ist noch in leicht ansteigender, schlanker Gestalt nach echt gothischem Prinzipe erbaut, und zeichnet sich dadurch vor den um 1550 aufgeführten runden Thürmen aus, welche bei den anderen alten Stadtthoren Nürnbergs sich erheben und trotz ihrer kolossalen Gestalt durch ihre kegelartige Form einen kleinlichen Eindruck machen. Zur besonderen Zierde gereichen dem Baue die umfangreichen, in seine Mauer eingelassenen Reliefwappen von Bronze, die Nürnberger- und das alte Reichswappen darstellend, von denen eins der Strasse, drei dem Garten zugekehrt sind.

In jüngster Zeit hat der Thurm von neuem eine Bedeutung erlangt, indem ein Theil der Sammlungen des germanischen Museums darin aufgestellt ist. Das Erdgeschoss ist unbenutzt; im ersten Stocke befindet sich eine Anzahl grösserer Stücke: Waffen, Fahnen, Rüstungen, Turniergeräthe u. s. w. Namentlich heben wir ein Paar prachtvoll geschnitzter Schränke hervor, der eine etwa von 1500, der andere von 1545, die wir einmal in besonderen Abbildungen zu geben hoffen. Im zweiten Geschosse sind Werke der mittelalterlichen Plastik und altdeutsche Teppiche ausgestellt; im Erkerstübchen des dritten allerlei Haus-, Küchen- und Kellergeräthe; in einem der beiden Kammern musikalische Instrumente vom 16. und 17. Jahrhundert, darunter ein Clavier mit reicher Ausstattung v. J. 1580, holländische Arbeit, ferner alte Spiele und Spielbretter, mathematische, astronomische und chirurgische Instrumente u. s. w. Das andere Stübchen ist mit lauter Originaldenkmälern in der Weise des 16. Jahrhunderts eingerichtet. Ein zweiter Erker ist mit Folterwerkzeugen angefüllt. Das obere Geschoss enthält als Wandbekleidung wiederum Teppiche verschiedener Art; darüber eine stattliche Reihe mittelalterlicher Glas- und Thonwaaren, Gefässe von Zinn, Messing und edlen Metallen, Essbestecke u. s. w. Sämmtliche Fenster des Thurmes sind mit zum Theil sehr werthvollen Glasmalereien vom 14. — 16. Jahrhundert ausgefüllt. Bemerkenswerth ist auch die Aussicht aus den Fenstern des obersten Geschosses auf die alte, unten liegende Stadt, die höher gelegene Burg und die weit sich erstreckende freie Gegend.



Frauenkopftracht

aus der zweiten Hälfte des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Der unendliche Reichthum des Lebens, die Vielseitigkeit der Erscheinungen auf jedem Gebiete, welche die letzten Zeiten des 15. und das ganze 16. Jahrhundert kennzeichnen und es zur denkwürdigsten Periode der Geschichte machen, müssen auch in den Trachten dieses Zeitraums ihren Widerschein finden. Wie immer, so ist auch hier die Tracht des Kopfes, als der Lieblingsstätte der feineren, sinnvolleren Toilette, das vorzugsweise Charakteristische. Das ist der gleiche Fall bei Männern wie bei Frauen, welchen letzteren unsere Aufmerksamkeit dies Mal insbesondere gilt. Der Formen und Farben sind hier so viele und sie scheinen oft so entgegengesetztem Geiste zu entstammen, dass es zuweilen schwer wird, den Faden nicht zu verlieren, an welchem die eine Tracht aus der andern hervorgeht. Doch aber möchten sich im Allgemeinen zwei Richtungen verfolgen lassen. Zur einen gehört stets eine Haube von mehr oder weniger hohem Bau, von welchem häufig ein Florschleier herunterhängt, während die andere, das Haar im Netze zusammenhaltend, ein langes, schmales Tuch, einfach oder über einem Wulst, in freier Weise herumlegt. In der Drapirung desselben entwickelt das 15. Jahrhundert einen ausserordentlichen Schönheitssinn und eine grosse Erfindungsgabe. Doch bei weitem vielgestaltiger und prunkender sind die Formen der ersten Art, deren ursprüngliche Heimath der reiche, glänzende burgundische Hof Philipps des Guten und Karls des Kühnen war. Aber der Luxus erzeugte hier bei der unklaren Richtung der Zeit die seltsamsten, oft unförmlichsten Gestalten, welche erst allmälig in den Niederlanden, wohl nicht ohne den mittelbaren Einfluss des dortigen Kunstsinnes, zu maassvolleren Formen umgewandelt wurden. Andere Modificationen traten in jenen Gegenden ein, wo sich beide Richtungen berührten, wie am deutschen Niederrhein. Eins aber war durchweg allgemein, der schimmernde Nebenschmuck mit dem die Hauben jeder Art verziert wurden. Welchen Luxus man hier trieb, mit Goldflitter und ächtem Geschmeide, mit Perlen und Edelstein, davon zeugen wiederholte Aufwandgesetze, welche ihn einzuschränken suchten. In der Wahl der Farben machte man die ganze Scala durch; die lebhaftesten waren am meisten beliebt. Goldstoffen oder Sammet und Seide, mit Gold- und Silberfäden durchwirkt, begegnen wir auf bildlichen Darstellungen und in Schriftwerken sehr häufig.

Einstweilen geben wir hier, Mehreres versprechend, vier Beispiele von Frauenkopftrachten aus der 2. Hälfte des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Bei Nr. 1. gibt die Krone sogleich die Fürstin zu erkennen: es ist die schöne Anna von Sachsen, die zweite Gemahlin des Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg, deren Grabmal in der St. Gumpertskirche zu Ansbach ihr volles Bildniss zeigt. Da sie noch in voller Schönheit sich befindet, so ist anzunehmen, dass das Grabmal bald nach ihrer Verheirathung, welche im Jahr 1458 statt fand, gemacht wurde. Sie starb erst im Jahr 1512, welcher Zeit das Kostüm nicht ganz mehr entspricht. Bei aller Einfachheit in der Form haben wir hier in mehr deutscher Weise den reichsten fürstlichen Kopfputz, denn die Netzhaube von Goldstoff, welche das volle Haar umschliesst, ist in allen Linien von Perlen, mit rothen Edelsteinen in der Mitte, eingefasst, und die Krone umgeben sie in mehrfachen Reihen, mit Rosetten und blauen Edelsteinen dazwischen. Der Schleier fällt herab bis auf den Boden. Perlen umziehen den obern Saum des goldbrokatenen Kleides, und vom Schwanenorden, der auf ihrer Brust liegt, gibt unsre Abbildung noch einen Theil der Kette. — Die drei andern Köpfe sind dem Bilde eines unbekannten kölnischen Meisters entnommen, welcher in der Kunstgeschichte von seinem Hauptwerke, dem Marientode (in der Pinakothek zu München befindlich), den Namen hat. Auf dem einen Flügel dieses Gemäldes befinden sich die Stifter mit ihren Schutzpatronen, auf dem andern die Frauen der Stifter, gleichfalls mit ihren Heiligen, St. Christina und St. Gudula. Die letztere ist Nr. 2. unseres Blattes. Die einfach schöne Kopftracht hat mehr jungfräulichen Charakter. Ein schleierartiges Kopftuch ist hinten durch die Haare geschlungen; Perlenschnüre mit Geschmeide umgeben das Haupt, und ein feiner Flor legt sich von der Stirn nach hinten. Um den Hals liegt ein Pelzshawl (die heutige Boa) und hängt mit beiden Enden vorne herunter. Nr. 3 und 4, die hl. Christina und eine der beiden Stifterinnen erinnern uns mit ihren Hauben daran, dass das Bild auf einem Boden entstanden ist, wo niederländische und deutsche Elemente zusammentrafen. Der doppelt ausgebogene Rand mit den aufwärts gerichteten Spitzen kann, wie sehr auch auf ein schönes Maass zurückgeführt, seine burgundische Heimath nicht verleugnen, und ebensowenig der klare Schleier, wie er sich um die einfache Goldstoffhaube der Stifterin legt. An der Haube der heiligen Christina sind Perlen, Edelsteine und Geschmeide nicht gespart, denn die Frömmigkeit jener Zeiten liebte es, die angebeteten heiligen Personen auch mit irdischer Schönheit und irdischem Glanze auszuzeichnen.

2



1



3

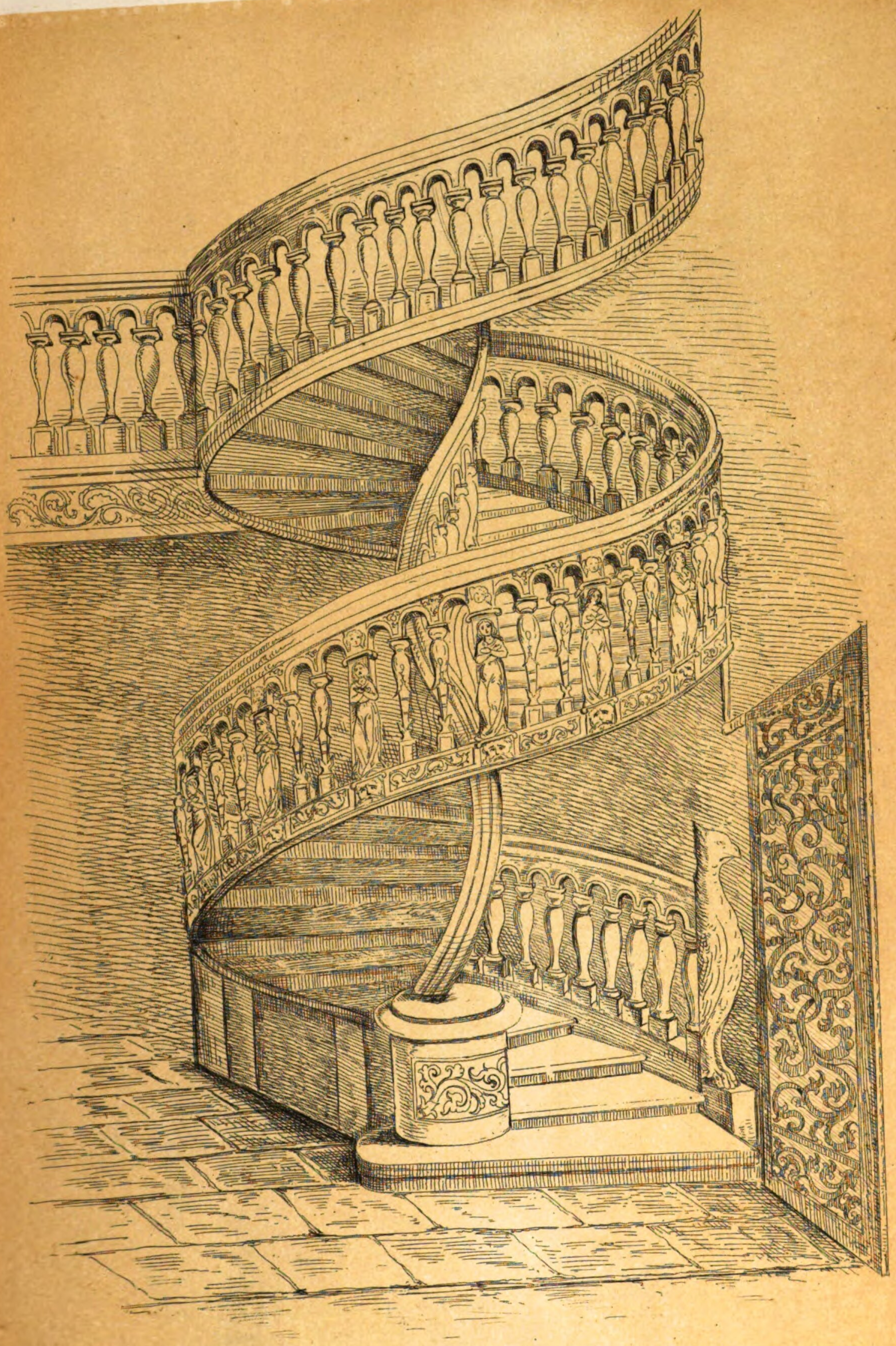


4



Wendeltreppe im Rathhause zu Danzig.

Die Liebhaberei an kunstreichen Tischlerarbeiten war in alten Zeiten eine ungleich grössere als jetzt. Für die innere Ausstattung des Hauses suchte man dem Hange zum Luxus in soliderer und einfacherer Weise Genüge zu thun. Holz war hierzu vorzugsweise das beliebte Material. Statt der Tapeten oder des farbigen Anstrichs belegte man die Wände der Zimmer mit Holzgetäfel, bekleidete die Decken in gleicher Weise und füllte manchen Raum mit grossen, kunstreich gearbeiteten Schränken. Man liess dem Stoffe seine natürliche Farbe, brachte aber in einem der Zeit und dem Material entsprechenden Style manigfache Verzierungen in geschnitzter Arbeit an. Für diese alten Zeiten hat Paul von Stetten in mehr als einer Beziehung nicht Unrecht, wenn er in seiner Geschichte der Künste und Gewerbe von Augsburg die Schreiner den Bau-Künstlern beizählt. Denn einmal beruhten ihre Werke schon in der Construktion völlig auf architektonischen Prinzipien, ohne dass es grade nöthig war, mit Spitzbogen oder gothischem Maasswerk zu verzieren. So gab man z. B. dem Wandgetäfel ein Gesims mit entsprechendem Basament und gliederte die breite Fläche durch Lisenen. Ebenso machte man es mit den Schränken, und construirte und gliederte sie architektonisch, völlig der bürgerlichen Baukunst entsprechend. Dieser letzte Punkt wird von den Wiedererneuerern der Gothik heut zu Tage gewöhnlich übersehen und sie pflegen irrthümlicherweise nur zu häufig die kirchliche Ornamentik auf Möbel zu übertragen. Später, in der Periode der Renaissance, liebte man es mehr äusserlich Säulen und Rundbogen anzuwenden, die als blosser Zierrath erscheinen, da sogleich der Mangel eines Zweckes in die Augen springt. — Aber es gibt noch einen andern Punkt der Vergleichung und das ist die Kühnheit, mit welcher Ideen in der mittelalterlichen Baukunst gefasst und ausgeführt wurden. Dies ist wohl immer der erste Gedanke, welcher uns ergreift, wenn wir den Blick an den stolzen, durchbrochenen Thürmen hinaufschicken, oder wenn wir, in die Kirchenhalle tretend, so leicht und frei in stolzer Höhe das Gewölbe über uns schwebend erblicken. Dasselbe Gefühl werden wir nicht unterdrücken können, wenn wir Wendeltreppen hunderte von Stufen sich um die Mittelsäule winden sehen, ohne dass wir begreifen, wenn wir das Prinzip nicht kennen, was denn eigentlich der Träger der Last ist. Grade so wird es uns auch ergehen, wenn wir einen Blick auf die beistehende Arbeit werfen, die grosse Wendeltreppe im Rathhause zu Danzig, die Arbeit eines Tischlers. Frei und luftig winden sich die Stiegen schraubenförmig um eine gedachte Mittellinie — denn auch das innere Geländer dreht sich frei —, ohne dass wir irgend einen Halt erblicken: der kühn gedachte Bau ruht in sich selber. Die Ornamentik der Thüre und des Geländers weiset uns auf den Ausgang des 16. Jahrhunderts, den beginnenden Fall der Renaissance, als auf die Zeit der Entstehung hin, aber wir sehen aus der Construktion, dass die Vollendung der Technik sowie die Kühnheit des Gedankens, welche den frühern Jahrdunderten, dem Zeitalter der Gothik eigen sind, noch nicht erloschen. In dieser Beziehung steht die abgebildete Treppe älteren steinernen würdig zur Seite. Sie ist auch keine vereinzelte Erscheinung, und hat in ihrer Heimath noch heute andere ihres Gleichen (z. B. in Thorn). Auch Nürnberg und andere Städte haben Tischlerbauten dieser Art aufzuweisen.



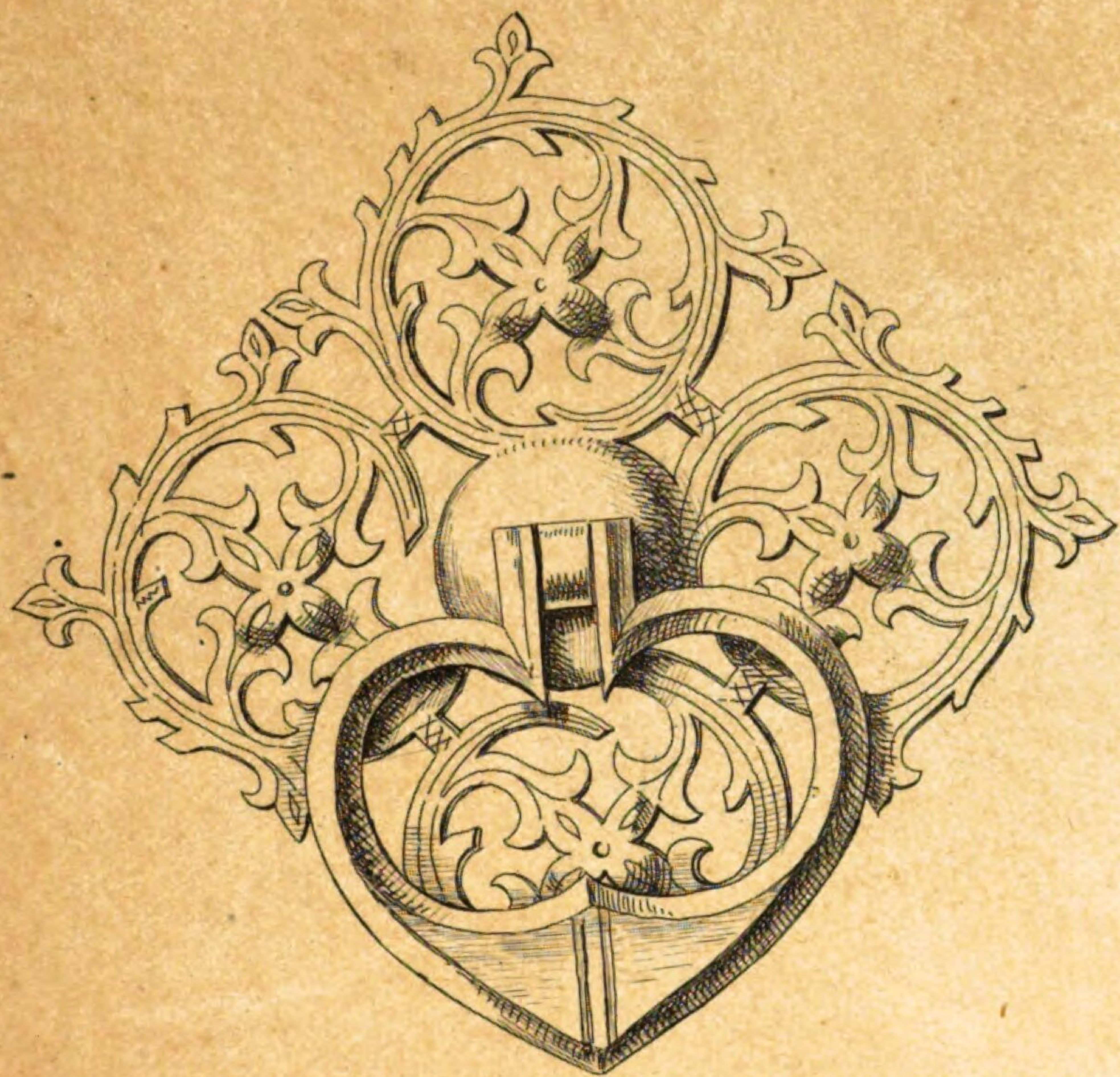
Schlosserarbeiten

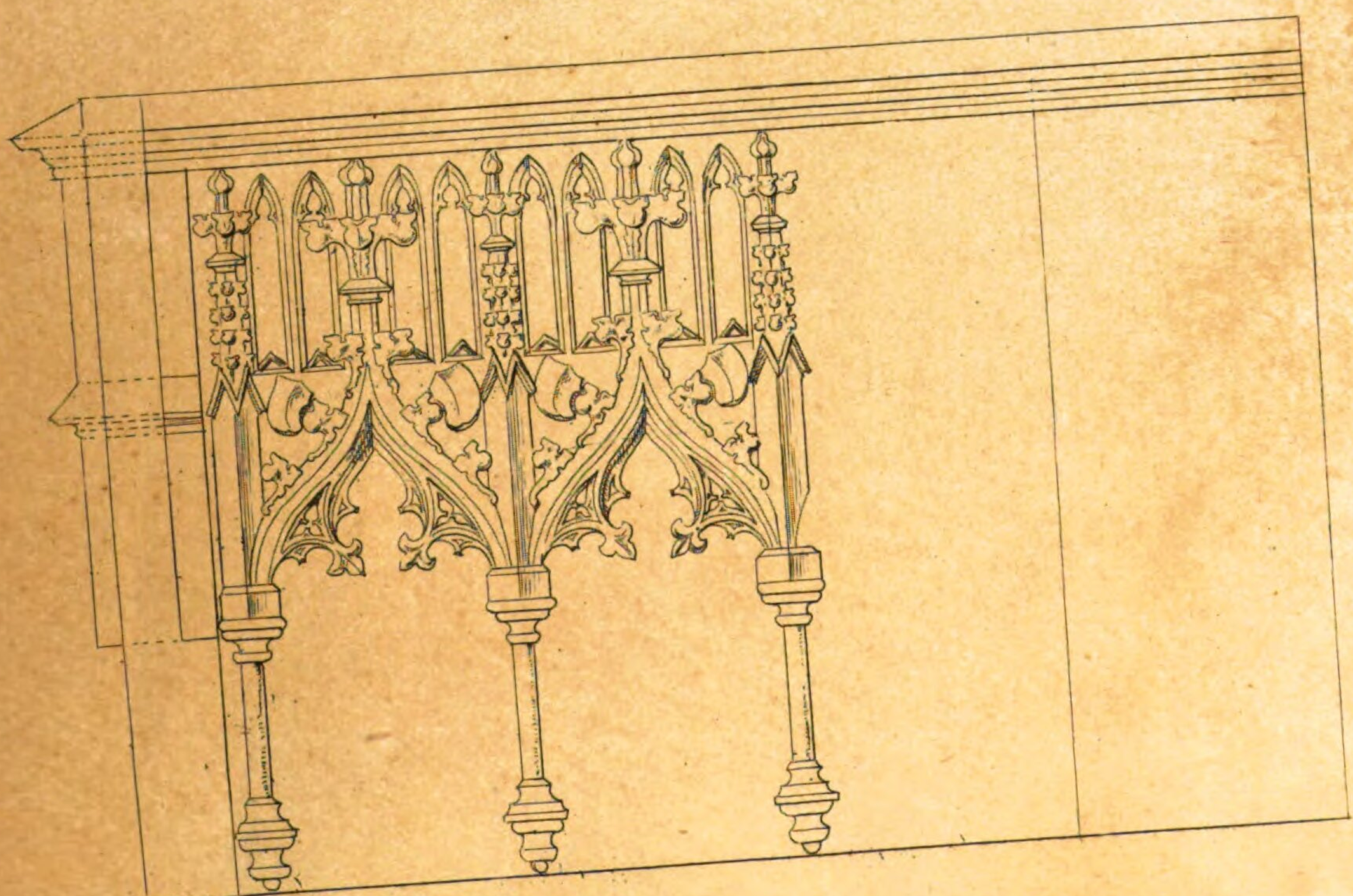
vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Wir stossen in der Geschichte schon früh, bereits in der Periode des ausgehenden Mittelalters, mehr noch im 16. und 17. Jahrhundert, auf künstliche mechanische Arbeiten, z. B. Uhrwerke, welche zu bestimmten Zeiten Figuren in Bewegung brachten, oder welche als Planetolabien den Gang der Himmelskörper verdeutlichen sollten, oder Curiositäten andrer Art, wie ein Ulmer einen Wagen erfand, welchen der darauf Sitzende ohne Zugkraft, selbst nach jeder beliebigen Richtung auf- oder abwärts treiben und lenken konnte. Wenn wir nach den Urhebern solcher Werke forschen, so werden häufig Schlosser, später die Zirkelschmiede als solche genannt. Sie waren in jenen Zeiten die Sinner in der Mechanik, die erfinderischen Genies, denen damals ein grösserer praktischer Erfolg nur desshalb versagt war, weil andere nothwendige Kräfte, denen wir heute die ungeheuern Resultate verdanken, noch unbekannt waren. Aus dem Schlossergewerk ist auch die Uhrmacherei hervorgegangen.

Die Gegenstände aber, welche wir für dieses Blatt zur Abbildung gewählt haben, bringen uns eine andere Seite dieses Gewerkes in Erinnerung: das ist die künstlerische, ästhetische. Denn das ist eben das Schöne, was uns fast aus jedem Ueberrest des Mittelalters entgegentritt, dass die Alten mit feinfühlendem Sinn, mit inniger Hingebung, jedem noch so geringfügigen Gegenstande, sei es durch ein Ornament oder durch eine gefällige Form, so zu sagen ein Liebeszeichen mitgegeben haben. So verstanden sie auch das zähe, glanzlose Eisen, das uns blos den Eindruck des praktisch Nutzbaren macht, so zu hehandeln, dass ihre Erzeugnisse aus diesem Material den Ursprung aus einer kunstsinnigen Zeit nicht verleugnen können. Den Künstlern in Eisen, denn so mögen wir immerhin diese Schlosser nennen, kam die allgemeine Neigung der Zeit zu Hülfe; denn man liebte es ausnehmend, Kisten und Kasten, Thüren und Fenster u. s. w. mit solchen Arbeiten zu beschlagen, auch an Stellen, wo sie reiner Luxus waren. Es war ein prunkloses Schönthun und zeugt von einem feinen Sinn und Verständniss für Form und Bewegung. Billig war übrigens dieser wenig prahlende Schmuck keineswegs, denn ein Graf in München z. B. vermochte es im 16. Jahrhundert, die Summe, welche er für solche Arbeiten bei der Ausstattung eines Hauses verwandte, auf 24,000 fl. zu bringen, gewiss nichts Geringes, wenn man den Werth des Geldes in damaliger Zeit in Anschlag bringt.

In Bezug auf die künstlerische Ausstattung solcher Arbeiten übertrug man zunächst auf das Eisen die reinen Ornamente der Architektur, welche Kunst ja, was wir an dieser Stelle nur andeuten, für die angewandte Ornamentik der gothischen Zeit überall maassgebend war. Es hat sich dieser Art an Schlössern, Thürklopfern, Thürbeschlägen u. s. w. gar Vieles aus dem 15. und 16. Jahrhundert erhalten. Die untere Abbildung unseres Blattes, welche nach einem Gypsabguss im Besitz des germanischen Museums in verkleinertem Maassstabe gezeichnet worden, ist ein Beispiel derartigen Thürbeschlags. — Aber jedes Material, wenn sein Gebrauch auch in einer bestimmten Zeit der allgemeinen Kunstrichtung huldigt, verlangt doch für sich eine besonders modificirte Anwendung, und schafft sich so seine eigenthümliche Stylart. So sehen wir in den letzten Jahrzehnten des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts eine dem entsprechende Manier in Eisenarbeiten sich grosser Gunst erfreuen. Gothische Kreuzblumen und Laubwerk, zierlich geschnitten und gestutzt, gruppiren sich zusammen, oder ein Geriemssel mit vertieften Linien, welche das Blattgeäder vorstellen, schlingt sich in schöner Ordnung durch einander. Das Reizende liegt hier im Spiel der Linien, in der Bewegung, welche durch eingeschlagene Buckeln noch erhöht wird. Alles ist Sache der künstlerisch fühlenden Hand, denn diese Arbeiten sind frei getrieben, die Buckeln wahrscheinlich in eine Unterlage von Blei hineingeschlagen — eine heut zu Tage verloren gegangene Technik, welche man durch Giessen zu ersetzen sucht. Dieser zweiten Art gehört die obere Abbildung eines Handgriffs an, gezeichnet in natürlicher Grösse nach dem Original im Besitz des Malers und Prof. F. C. Meyer in Nürnberg. — Man pflegte in alten Zeiten solche Schlosserarbeiten zu verzinnen und ihnen als Folie ein rothes Tuch oder Leder unterzulegen. Später liebte man einen schwarzen Firnissanstrich.



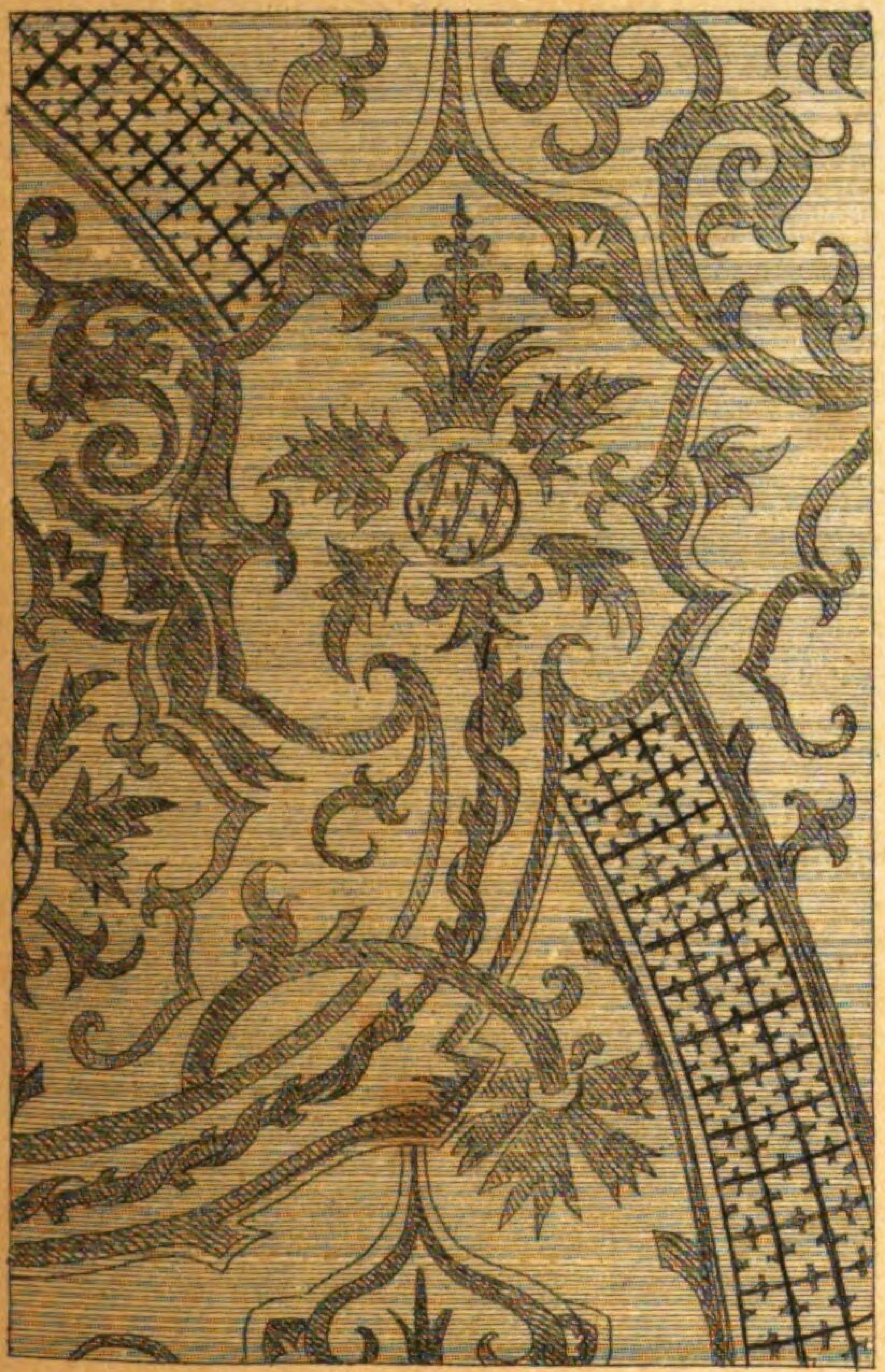


Stoffmuster

aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Was sich nur an Erzeugnissen niederländischer Arbeit aus dem 15. Jahrhundert erhalten hat, sei es in Abbildungen oder Originalen, an Gegenständen der Kunst oder des Gewerbes, alles gibt uns ein sprechendes Zeugniss von dem blühenden Wohlstande, dem Reichthum des Geistes und der Vielseitigkeit des Lebens, welche in der genannten Periode diese gesegneten Länder in den Mittelpunkt der Cultur stellten. Wir wissen aus der Geschichte, dass hier der allgemeine Markt des europäischen Verkehrs war, wohin der Süden und der Norden, die alte und sodann die neue Welt ihre Schätze brachten; wir wissen, dass die eigenen Landeserzeugnisse, welche sie ihrerseits zum Kaufe anbieten konnten, nicht als die mindest glänzenden Waaren in dieser allgemeinen Weltausstellung galten; wir wissen ferner, dass schon in dieser Zeit unter dem Schutz eines langen Friedens und dem Segen glücklicher Institutionen auf so kleinem Raume eine Kunstfertigkeit entstand, welche an rührigem Eifer, an Zahl und Manigfaltigkeit der Erzeugnisse mit Italien wetteifern mochte. Aber der zusammenströmende Reichthum hatte auch wieder den äussersten Luxus, Schwelgerei und ein sittenloses Leben hervorgerufen, welches letztere alle Stände gleichmässig durchdrang. Die letzten burgundischen Herzoge, die klugen Herren dieser Provinzen, gaben mit ihrem glänzenden Hofe den Ton an. Ueberschwängliche Pracht und Manigfaltigkeit in Farben, Formen und Stoffen bildeten den Hauptcharakterzug. Noch nicht durch ruhigen Schönheitssinn gemässigt, herrschte eine gewisse Phantasterei vor, welche im Costüm unnatürliche und abenteuerliche Formen ins Leben rief (vgl. „Frauenkopftracht aus der zweiten Hälfte des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts“). Zu dem wundersamen Schnitt der Kleidung gesellte sich die Pracht der glänzendsten Farben und die Kostbarkeit der Gewebe. Schon war Sammet und Seide in diesen Ländern etwas Gewöhnliches geworden; mit Silber und Gold mussten die Stoffe durchwoben sein.

Bereits mehrere Jahrhunderte früher waren die flandrischen Gewebe bekannt und verbreitet; zu ihrem verdienten Ruhme aber, die kostbarsten und kunstvollsten der Welt zu sein, kamen sie erst jetzt. Der Luxus, der mit ihnen getrieben wurde, sprach sich in manigfacher Weise aus. Vorzüglich bediente man sich ihrer in grösserem Maasstabe als Teppiche und Tapeten (Gobelins). In Wolle oder Seide gewirkt, kunstreich verziert mit malerischen Darstellungen, mit Scenen aus Ritterromanen, mit Begebenheiten des kleineren Lebens, dienten sie als Wandmalereien. Dass ihnen die Kunst nicht fern blieb, zeigen die bekannten in Flandern nach raphaelischen Cartons gewirkten Tapeten. In eben so gebräuchlicher und beliebter Weise webte man Arabesken hinein; Pflanzenformen, Blumen, Blätter und Ranken, in Guirlanden und bouquetartig zusammengestellt, bilden die ursprünglichen Muster; aber wie die ganze Richtung der Zeit in gewisser Weise vom Natürlichen abwich, so zeigen sie sich völlig willkürlich, oft ganz phantastisch behandelt. Unsere Abbildung gibt zwei Muster dieser Art, von denen das kleinere einem Holzschnitte aus *H. Schedels* Chronik entnommen ist, das grössere als aufgespannter Teppich den Hintergrund eines Gemäldes vom s. g. Meister des Bartholomäus bildet, auf welchem sich die heilige Agnes, der hl. Bartholomäus und die hl. Cäcilia befinden. Solcher gemusterten Gewebe aber bediente man sich nicht bloss als Teppiche oder Tapeten, sondern man trieb auch mit ihnen als Kleiderstoffen einen ausserordentlichen Luxus. Sie glänzten in lebhaften Farben, und waren auch mit Gold und Silber durchwebt. „Goldene Gewänder“ werden nicht selten erwähnt und spielen in den Kleiderordnungen eine nicht unbedeutende Rolle. Dies gilt nicht allein von den Niederlanden, sondern von hier aus verbreiteten sie sich durch ganz Deutschland. So heisst es schon im Jahre 1443 in der Beschreibung der Aussteuer, welche die Tochter Kaiser Albrechts II., Anna, die Gemahlin Herzog Wilhelms von Sachsen, erhielt: „Ihre Genad hat drei guldine Gewand gehabt von Sammt und Damasc.“ — Derselbe Zug der Frömmigkeit, welcher die Heiligen mit Edelsteinen und Perlen überlud, behing sie auch mit den kostbarsten Kleiderstoffen dieser Art. Die Gemälde der niederländischen Meister sind vorzugsweise reich an Beispielen; auf eben dem genannten Bilde, dem wir unser Muster entnommen haben, tragen die hl. Agnes und die hl. Cäcilia die prächtigsten gemusterten Stoffe.





Schmuckkästchen

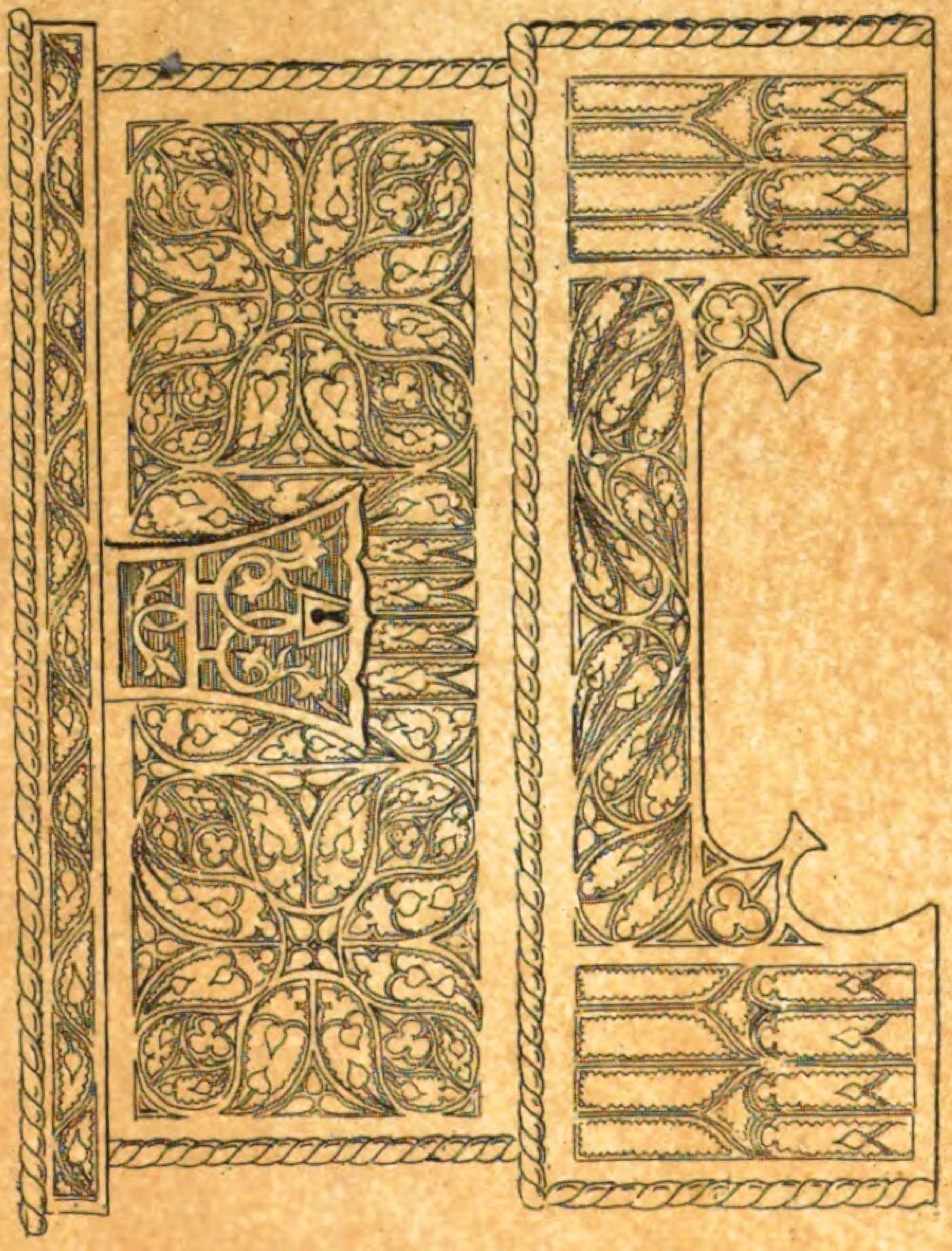
vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts.

Es ist eine zu beachtende Thatsache, dass in manchen Zweigen der mittelalterlichen Kunstübung der überlieferte architektonische, sogenannte gothische Styl sich länger erhielt als in der Baukunst selbst. In dieser war derselbe gleichsam über die Gränzen seiner eigenen Natur, der Möglichkeit selbst hinausgegangen, indem der Stein, das Material, welches die Kunstformen herzustellen hatte, nicht mehr fähig war, in die feinen und bewegten Formen sich zu schmiegen, die damals dem Geschmacke entsprachen. Wo mit einem geschmeidigeren Materiale, wie mit Metallen, Holz, Pappe u. s. w. zu handtiren war, bildete sich die buntbewegte Ornamentik, die man in der Baukunst aufzugeben sich genöthigt sah, noch weiter aus; und wir sehen in solcher Weise das gothische Maasswerk zu einer Mänigfaltigkeit und Zierlichkeit ausgearbeitet, die Alles übertrifft, was sonst eine Kunstweise hervorgebracht. Ein Beispiel dazu bietet das auf nebenstehender Tafel abgebildete Kästchen, dessen Verzierungen dem blossen Anschauen gegenüber so sprechend sind, dass wir uns nicht weitläufiger darüber auszulassen nöthig haben. Wie künstlich gestaltet auch an eigentlichen architektonischen Denkmälern des 15. Jahrhunderts, in den oberen Theilen der Spitzbogenfenster der gothischen Dome, an Chorstühlen u. s. w., das verzierende Maasswerk sich darstellt, mit der Zierlichkeit dieses und ähnlicher Kästchen und Schachteln, wie sie aus dem Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts nicht selten vorkommen, ist es doch nicht zu vergleichen. Und während bei Werken der Baukunst die allzukünstlich ausgearbeiteten Formen uns trotz ihrer Leichtigkeit das unbehagliche Gefühl verursachen, dass dem Material Gewalt angethan und der Stoff der Form in unnatürlich unberechtigter Weise untergeordnet ist, erscheint hier die Beweglichkeit der Form dem Stoffe ganz angemessen, und es fällt uns nicht ein, von einem Verfalle der gothischen Ornamentik zu reden, den wir bei den Denkmälern der Baukunst einseitig anzunehmen geneigt sind.

Das Kästchen, ohne Zweifel als Schmuckbehälter benutzt, im Innern mit einer gleichfalls verzierten Lade versehen, ist aus Buchenholz gefertigt, mit Streifen bunten Papieres beklebt und wechselsweise bemalt, und enthält die gothischen Zierrathen aus einer weissen, pappartigen Masse ausgeschnitten und aufgeklebt, und zwar in mehren über einander liegenden Lagen, so dass ein ziemlich bedeutendes Relief sich ergibt, sich aber auch eine nicht geringe Mühe des Verfertigers voraussetzen lässt. Die Ränder sind vergoldet. Seine Höhe ist 7'' 3'''; seine Breite 10'', 2'''; seine Tiefe 6'' 6'''. Das Schloss ist künstlich aus Messingblech geschnitten, gravirt und mit rothem Papiere unterlegt. Wir geben eine Ansicht der Vorder- und der Schmalseite, so wie des Deckels.





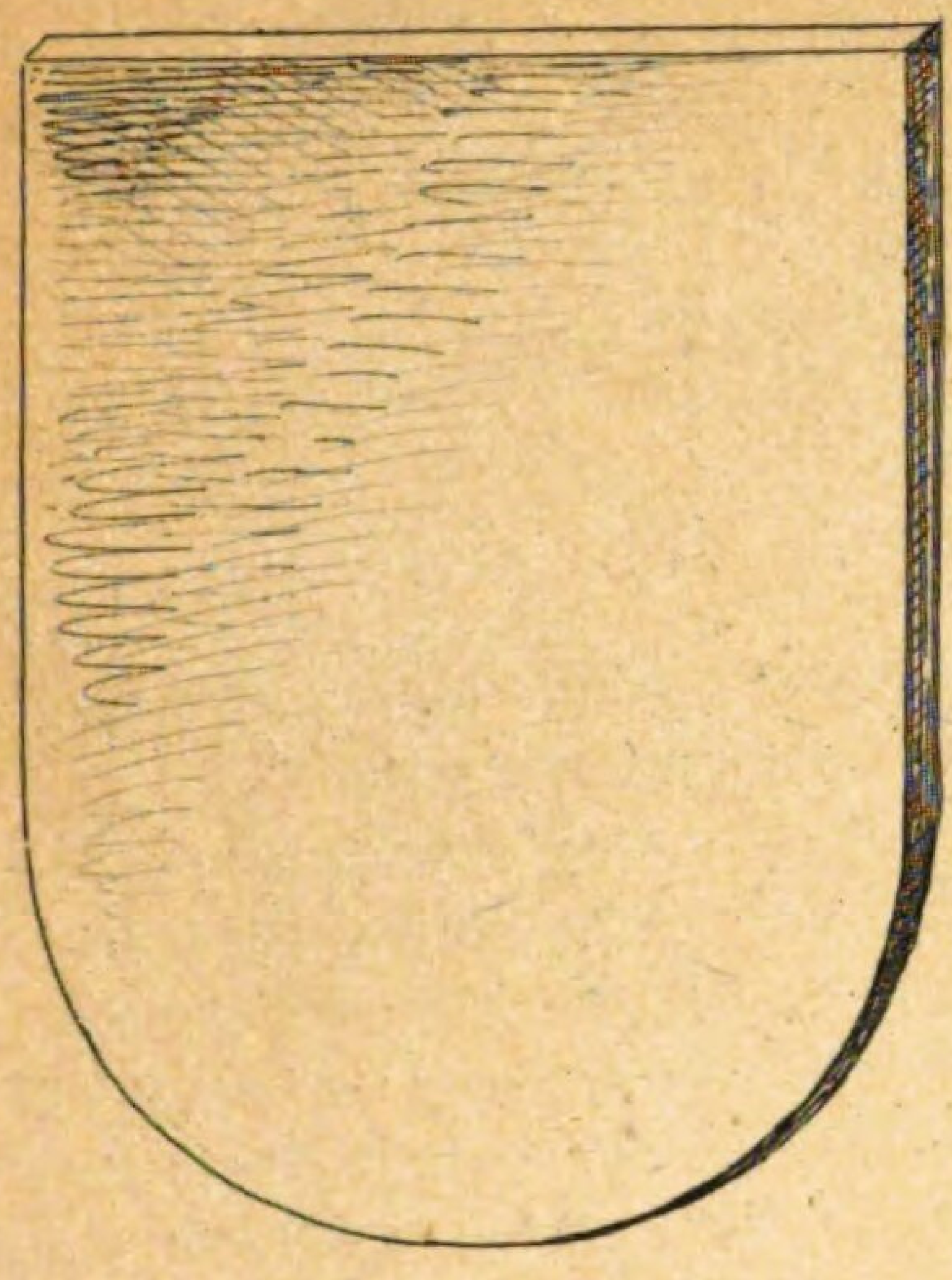


Die Schilde des 15. Jahrhunderts.

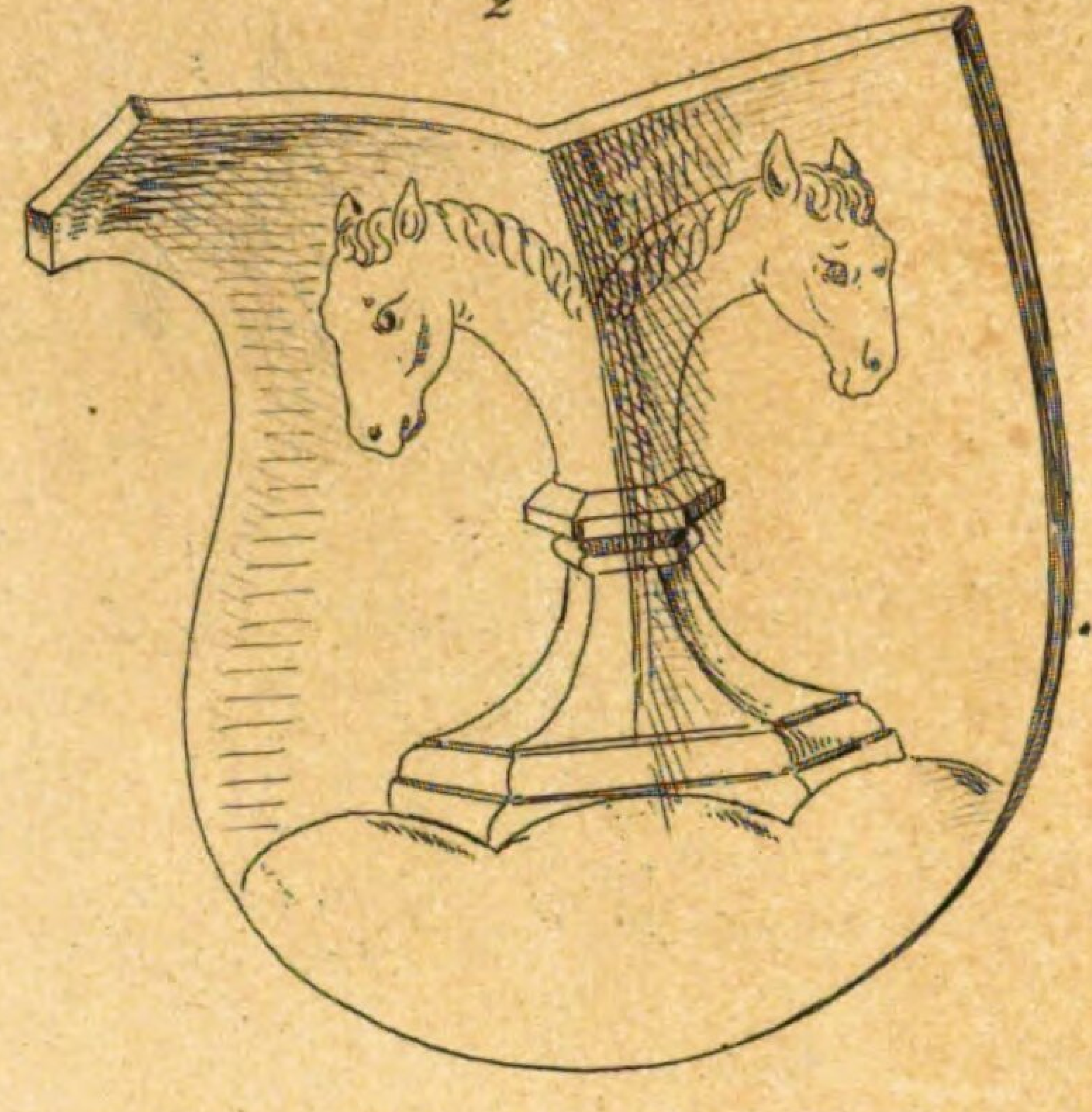
Schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts geben in einzelnen Fällen die Schilde die unten zugespitzte Form auf und nehmen eine runde an, wie bei Nr. 1 unserer Abbildung, welche einem Grabsteine des im J. 1359 verstorbenen *Heinrich von Gensbecht* zu *Ascheltshausen* entnommen ist. Diese einfache Gestalt erhielt sich bis zum beginnenden 15. Jahrhundert, während dessen ganzer Dauer auch der abgerundete untere Schildesrand vorherrschend blieb, indess der Schild selbst manigfachen Veränderungen unterlag. Seine Hauptanwendung fand er in dieser Zeit nur noch im Turniere und besonders zu diesem Zwecke wurden Umwandlungen mit ihm vorgenommen. Da er den Hauptstoss vor der Brust zu pariren hatte, wurde er an diese möglichst eng angelegt, später durch Schrauben befestigt; und damit durch seinen vorspringenden Rand die Bewegung und Richtung der Lanze nicht gehindert werde, ward er an der rechten Seite mit einem Ausschnitte versehen, wie Nr. 2 ihn in einfachster Gestalt zeigt. Diese Figur, welche die Hauptform der Schilde während des ganzen 15. Jahrhunderts andeutet, ist dem Grabmale des 1497 verstorbenen und zu *Trostburg* bestatteten *Hans von Herzheim* entnommen, dessen Wappenbild, eine rothe, dem Springer im Schachspiele ähnliche Figur auf silbernem Felde, es trägt. Dieser Schild zeigt auch die Eigenthümlichkeit, welche überhaupt diese Schutzwaffe in dieser Zeit charakterisirt, indem man mehr durch künstliche Einrichtung als durch natürliche Stärke und Festigkeit den gefährlichen Stoss abzuhalten suchte. Er hat von oben nach unten eine muldenartige Biegung, die wiederum in der Mitte von einer erhöhten, nach beiden Seiten hin sich absenkenden Scheidewand durchschnitten wird, durch welche Einrichtung die Wucht des Stosses zum Gleiten gebracht und gebrochen wurde. Aus älterer Zeit und noch einfacher ist der in der Mitte abgebildete Schild nach einem im germanischen Museum befindlichen Originale. Derselbe besteht aus einer sanft gebogenen Holzplatte, ist mit Leder überzogen und mit Oelfarbe bemalt, grün und roth getheilt, in der Mitte mit dem schräg liegenden Wappen der Stadt *Deggendorf*. Seine Höhe ist 2‘ 3“; seine Breite 1‘ 7“ pariser Maass. Nr. 4 ist dem Grabmale des Grafen *Wilhelms III. von Henneberg* (gest. 1444) in *Schleusingen*, Nr. 5 einem Grabsteine an der St. Mauritiuskirche zu *Coburg* entnommen. Bei beiden geht die ursprünglich der Zweckmässigkeit entsprechende Form bereits in's Phantastische über, welche Richtung im Laufe dieses und dem Beginne des folgenden Jahrhunderts noch manche abweichende Gestaltung der Schilde hervorbrachte, die wir in einzelnen Fällen später zu besprechen denken. Wir geben hier nur zur Herstellung der Uebersicht die hauptsächlichsten und einfachsten Formen.

Eine lebhafte Bemalung der Schilde, vornehmlich mit Wappenbildern, ist bis zum Ausgange des Jahrhunderts noch durchgängig anzunehmen.

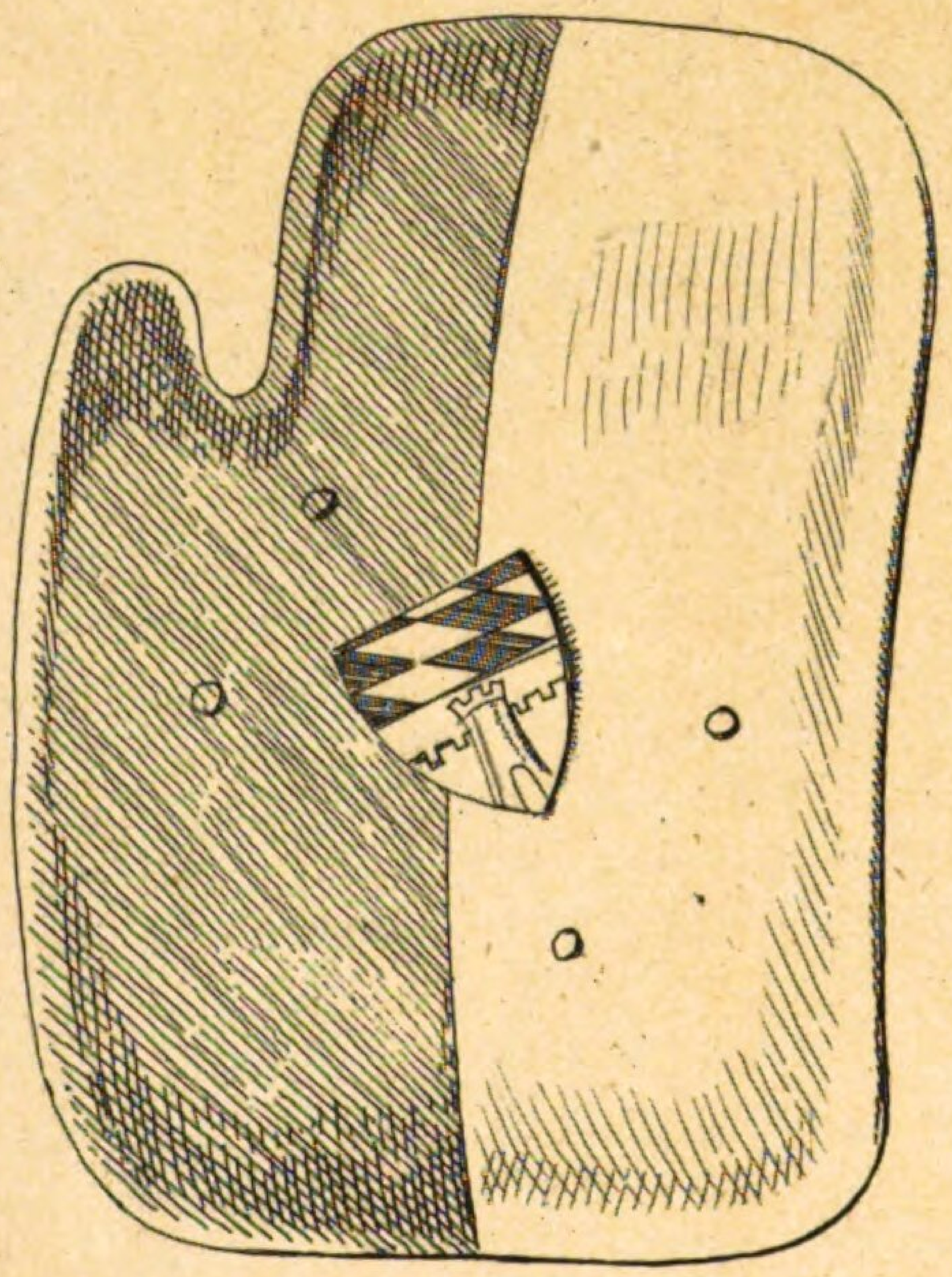
1



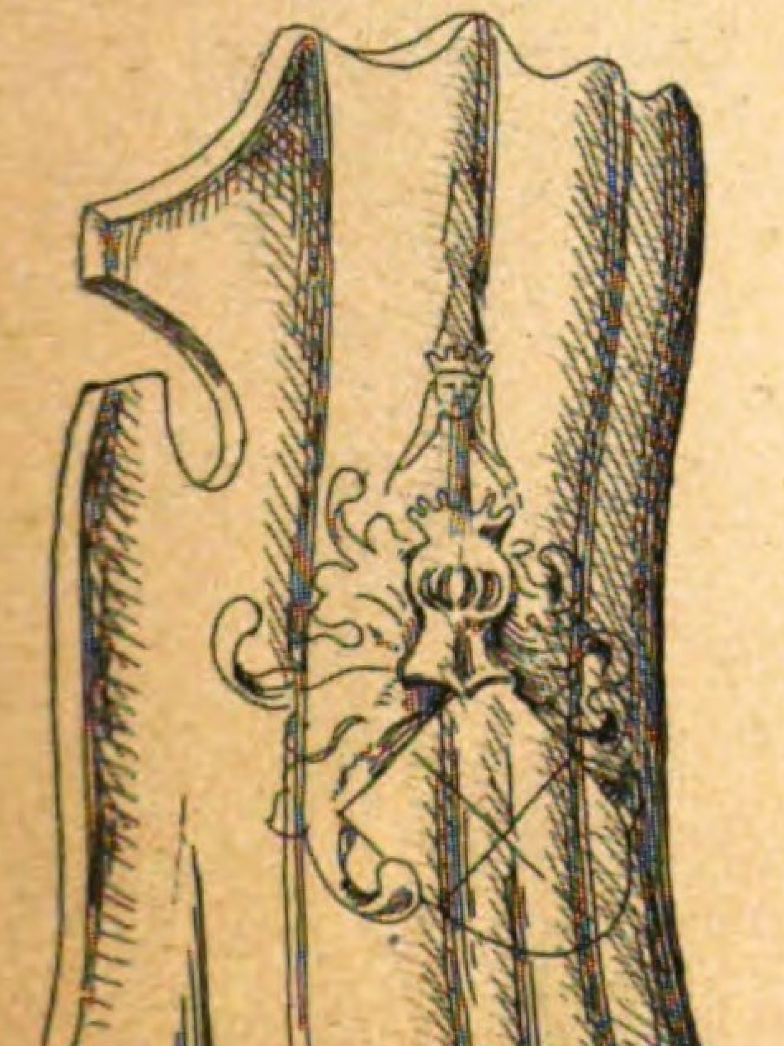
2



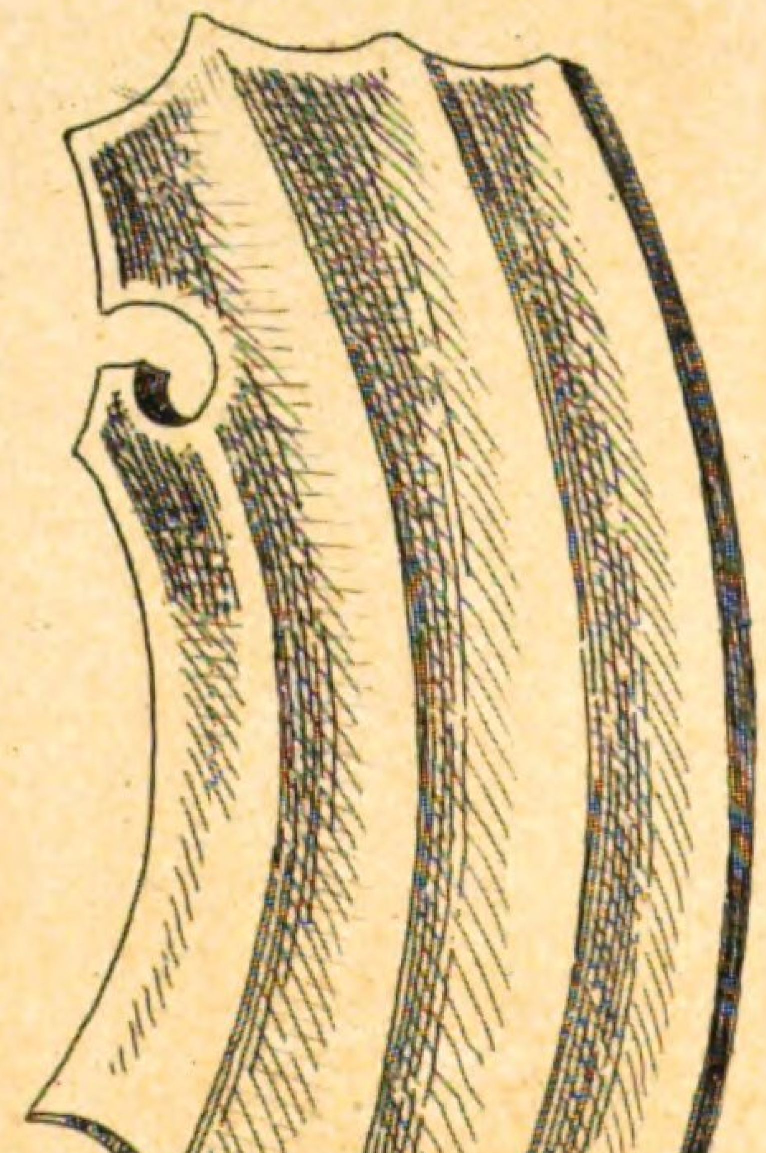
3



4



5



Portrait Kaiser Maximilians I.

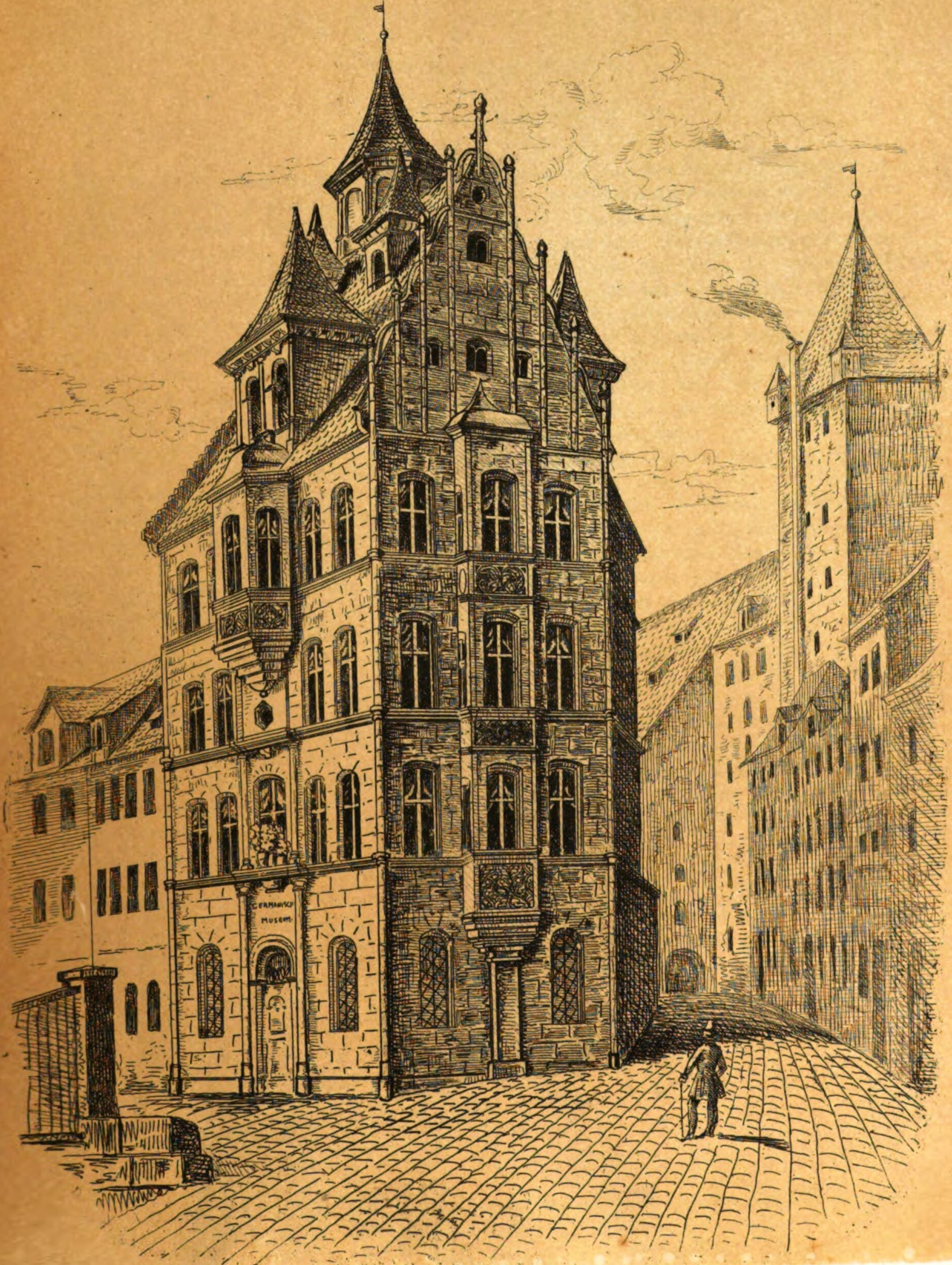
In dem Bildnisse Kaiser *Maximilians* I. erkennen wir bald die Züge seines Vaters, Friedrichs III., wieder, doch gewissermaassen mit der Zeit fortgeschritten, in einer veredelten Potenz der Formen und des Ausdruckes. *Maximilian* hat dieselbe, nicht sehr vorspringende Stirn, die grosse, um so mehr hervortretende Nase, die etwas hängende Unterlippe und das volle, wohlgeformte Kinn; doch ist die Stirn offener, die Nase edler, der Mund feiner gebaut; das Kinn tritt gegen die oberen Theile des Gesichtes mehr zurück; aus dem Auge leuchtet ein freierer, mehr umfassender Geist. Aber dieser Geist ist zu milde, als dass er den bloss privaten Charakter, den wir im Bilde *Friedrichs III.* erkannten, in den historischen, den wir von einem Kaiser erwarten, umzuwandeln vermöchte. Und so war in der That auch *Maximilians* Charakter im Leben und in der Geschichte. Nur beschränkte er sich nicht, wie der Vater, thatenlos auf sein Haus und seine Familie; aber das Reich verwaltete er doch nur wie sein Haus und, wie in einer eben nicht wohl bestellten, von keinem grossartigen, öffentlichen Interesse bewegten Familienverbande, wirthschaftete er unter seinen Zeitgenossen, den befreundeten und feindlichen Mächten, in deren engherzige Politik er sich hineinreissen liess. Obgleich persönlich immer gross und verehrungswürdig, steht *Maximilian*, sobald wir auf den Erfolg seiner kriegerischen Unternehmungen sehen, wenig heldenmässig da, und wie umfassend auch auf dem Gebiete des friedlichen Staatslebens seine Absichten, wie wohlthätig, ja erfolgreich manche seiner Einrichtungen waren — der Geist, der zu seiner Zeit am mächtigsten Geschichte und Menschheit bewegte, blieb ihm fern und fremd; ja, wir können es als eine besondere Segnung in dem Geschicke *Maximilians* ansehen, dass er nicht mehr durch die Gewalt der Umstände in den Streit hineingezogen wurde, in welchem sein viel mächtigerer Enkel als so unzulänglicher Schiedsrichter sich erwies. — Das Gesicht *Maximilians* ist nicht ohne einen melancholischen Zug. Aus dem etwas schmerzlich in die Höhe gezogenen Mundwinkel glauben wir ablauschen zu dürfen, dass doch eine leise Ahnung seiner nicht ganz ausgefüllten Stellung in seiner Zeit ihn durchdrang, die jedoch gewiss am meisten durch das redliche Streben überwunden wurde, seiner Zeit ganz das und mehr zu sein, als was sie von ihm forderte. Mit diesem melancholischen Zuge in des Kaisers Gesichte stimmt ganz dessen eigenthümlich hervorstechendes Bestreben, sein Andenken in Ehren auf die Nachwelt zu bringen — welchem ja manche der interressantesten Literatur- und Kunstdenkmäler jener Zeit ihr Entstehen verdanken. — Wie *Maximilian* von seinen Zeitgenossen und Späteren geehrt wurde, zeigen unter Anderm auch die zahlreichen Bildnisse von ihm, welche als interessante Denkmäler der Plastik oder der zeichnenden Künste aus seiner und der folgenden Zeit erhalten sind.

Wir haben unsre Abbildung nach dem trefflichen Gemälde von *J. Walch* genommen, das gegenwärtig in der Pinakothek zu München sich befindet.



Haus am Paniersplatze zu Nürnberg.

Die Zeit der Erbauung dieses Hauses fällt um das Jahr 1570, welche Zahl, ohne Zweifel um die Vollendung desselben anzudeuten, an der einen Seite angebracht ist. Eine blosse Beurtheilung des architektonischen Styles würde das Gebäude in eine etwas frühere Zeit versetzen, weil der am Ende des 16. Jahrhunderts längst ausser Gebrauch gekommene gothische Styl hier noch in ziemlich reiner Weise seine Anwendung gefunden. Dennoch stehen wir, bei näherer Betrachtung, auch hier durchaus auf dem Boden der Renaissance; nur sind die Grundelemente, mit welchen verfahren ist, nicht, wie es um diese Zeit sonst gewöhnlich der Fall war, die antiquen, sondern die mittelalterlich gothischen. Im Allgemeinen zeigt das Haus in seiner ganzen Haltung noch die lebendig aufsteigende Tendenz der gothischen Periode, welche in dem Spitzgiebel und den Dachthürmchen zu deutlicherem Ausdrucke gelangt. Allein am unteren Theile des Hauses wird dieses Prinzip durch die stark hervortretenden Querleisten, welche die einzelnen Stockwerke abtheilen, entschieden aufgehoben. Damit stimmt die regelmässige Vertheilung der rundbogigen Fenster, welche die Ausdehnung des hier beherrschten Raumes nach der Weite hin noch deutlicher charakterisirt. Sind die Verzierungen der Erkerwände auch noch gothisch, so treten in den sonstigen ornamentalen Theilen des Gebäudes doch Motive auf, die in ihren Grundbestandtheilen der antiquen Baukunst entnommen sind, so die Einfassung des Haupteinganges und des darüber liegenden Fensters, die an die Kanten des Hauses angelegten und über einander gestellten Halbsäulen, die Dächer der Erker, die durchbrochenen Verzierungen des Giebels u. s. w. — Gleichwohl sind die verschiedenen Elemente aus einem Geiste behandelt und zu einheitlichem Eindrucke verbunden. Dem gothischen Prinzipe, so weit es hier in Anwendung kommt, ist Etwas von dem Stetigen, Gemässigten der antiquen Kunstweise aufgedrückt, während die antiquen Elemente so weit ihrer ursprünglichen Starrheit entrückt und belebt sind, dass sie mit den übrigen Formen in harmonische Verbindung treten. Das Haus ist nach streng symmetrischen Gesetzen aufgeführt und gewährt in der äusseren Erscheinung einen ganz stattlichen Anblick. Im Innern machen sich jedoch manche Nachtheile bemerkbar, die durch diese strenge Durchführung der Symmetrie hervorgerufen sind, namentlich die vielen Fenster. Störender noch wirkt die Anlage der steinernen Wendeltreppe, um welche ungleich und schiefwinklich sich die Zimmer gruppiren. Die Bewohnbarkeit des Hauses steht mit dessen künstlerischer Ausführung im geraden Widerspruche. Es ist gegenwärtig im Besitze des Kupferstechers *Petersen* und dient in seinen beiden oberen Stockwerken dem Sekretariate des *germanischen Museums*.



Königin Berengaria von England.

Frauentracht aus dem 12. Jahrhundert.

Schon früher einmal bei Gelegenheit der Beschreibung des römischen Diptychons ergab sich aus der Zusammenstellung von männlichen Figuren aus verschiedenen Jahrhunderten, dass die Tracht des christlichen Mittelalters in ihrer Entwicklung ihren directen Ausgang von der spätrömischen Kleidung genommen habe. Es ist das mit der Frauentracht nicht anders. Wie das charakteristische Kleidungsstück des römischen Bürgers, die Toga, nicht mit in das Mittelalter herüberging, so verschwand auch aus dem Anzuge der Frauen die Stola, welche bei der römischen Matrone dieselbe Rolle gespielt hatte. Aber die lange und weite Frauentunica, welche über der Hüfte faltig gegürtet wurde, können wir mit leichter Mühe bei allen Veränderungen durch die Jahrhunderte verfolgen, und noch im Ausgang des Mittelalters sehen wir sie zuweilen in fast ursprünglicher Gestalt wiederkehren. Ueber derselben wurde der griechische Mantel getragen, der schon in römischer Zeit die Palla ersetzt hatte, wie es der Toga mit der Lacerna ergangen war. Er lag, ein weites und langes Stück Tuch, auf der Schulter auf, fiel bis auf die Füsse herunter und wurde auf der Brust mit einer Spange zusammengeheftet.

Wir beginnen eine chronologisch zusammengestellte Reihenfolge weiblicher Figuren mit dem Grabstein der englischen Königin *Berengaria*, der Gemahlin von *Richard Löwenherz*, welcher sich im Kloster *L'Espan* bei *Mans* befindet. Nach dem frühen Tode ihres Gemahls hatte sie England verlassen müssen und sich wahrscheinlich in das genannte Kloster, welches sie selber gegründet hatte, zurückgezogen. Der Grabstein, in einer Nische stehend, ist wohl erhalten, mit Ausnahme der linken Hand, mit welcher sie das noch sichtbare Buch von unten stützte. Wir entnehmen unsre Skizze dem englischen Werke von *Stothard:* the monumental effigies of Great-Britain. Das Kostüm gehört noch dem 12. Jahrhundert an, wenn auch das Monument im Anfang des 13. gesetzt sein mag. In der Einfachheit der königlichen Figur und in Schnitt und Form der Kleidung fällt der Zusammenhang mit dem römischen Kostüme sogleich auf. Die Tunica fällt weit und lang auf die Füsse herab, faltig von einem rothen, goldverzierten Gürtel zusammengehalten, von welchem das eine Ende vorn herabhängt. Die Aermel sind oben weit und verengen sich zum Handgelenk hin. Ein kleiner Schlitz am Halse ist durch eine goldene Spange wieder zusammengefasst, eine Art Schmuck, welcher an den von Bronce erinnert, wie er in alten Gräbern vielfach gefunden wird. Andere Königinnen von England tragen auf ihren Grabmälern meistens noch aus kostbarem Stoffe mit reicherem Zierrath eine obere Tunica, so dass die untere, welche nur am Ausschnitt des Halses sichtbar ist, einem Hemde gleicht. Es ist möglich, dass das Schicksal der *Berengaria*, welche in geringerem Glanze starb, hierauf von Einfluss gewesen ist. Auf ihrem Haupte aber ruht über dem Schleier eine prächtige, edelsteinbesetzte Krone von eigenthümlicher Bildung. Von den Schultern herab nach hinten hängt, von einem goldenen Bande gehalten, der Mantel, welcher sonst mehr nach vorn herüber geschlagen zu sein pflegt. Ganz besonders machen wir noch auf die blaue Tasche aufmerksam, welche an violettem Bande vom Gürtel herabhängt, als eine für diese Zeiten gewiss seltne Erscheinung.



Deutsche Ritterfrau aus dem 13. Jahrhundert.

Wenn wir diese unbekannte Ritterfrau des 13. Jahrhunderts, von deren Grabstein die Zeichnung genommen ist, mit der Tracht der Königin Berengaria vergleichen, so wird uns die geringe Verschiedenheit beider erkennen lassen, einmal, dass der römische Einfluss auf das Kostüm kein bloss localer gewesen, sondern sich auf das gesammte christliche Abendland gleichmässig erstreckt habe, und zweitens, dass in dem dazwischen liegenden Zeitraume von funfzig bis achtzig Jahren keine erhebliche Veränderung statt gefunden habe. Denn die Verschiedenheit, welche sich zunächst an der Tracht des Kopfes und Halses erkennen lässt, beruht mehr auf Standesverhältnissen als auf localen oder zeitlichen. Die Edelfrau trägt statt der königlichen Krone nur das einfache schleierartige Tuch, welches dem Styl der Zeit gemäss in strenger Weise in regelmässige kleine Falten gelegt ist. Unter diesem umgiebt ein zweites, dichtverhüllend, Hals und Kinn und legt sich über den Hinterkopf. Es ist das sogenannte *Rissentuch*, mit dem Schleier oder Kopftuch zugleich, das ganze Mittelalter hindurch, freilich in vielfach veränderter Gestalt, die besondere Tracht verheiratheter Frauen, während die Jungfrauen den Kopf unbedeckt und das Haar frei trugen, höchstens einen Kronenreif oder eine Perlenschnur herumschlangen. Auch das Rissentuch gehört nicht den deutschen Frauen allein an; die englischen Königinnen des 12. Jahrhunderts tragen es in einfacherer Weise wie eine Binde, welche unter das Kinn herumgehend das Gesicht umrahmt, wie wir demselben auch in Deutschland in verschiedenen Zeiten begegnen. Eine englische Dame aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Aveline, Gräfin von Lancaster († 1269), trägt es auf ihrem Grabstein gerade so wie unsre Ritterfrau.

Die Art, wie der Mantel in dieser Zeit gewöhnlich getragen wurde, weicht darin von der römischen ab, dass die Agraffe auf der Brust durch ein Band ersetzt worden ist, welches so befestigt war, dass man durch dasselbe leicht den Mantel über der Brust zusammenziehen oder wieder lockern konnte. Es scheint, als ob diese Sitte mit den Kreuzzügen aus dem Orient gekommen sei, denn die Bezeichnung für diese Art von Mantel, *Hoike*, ist arabischen Ursprungs, und die Zeit der Entstehung stimmt damit wohl überein. Später wurde die einfachere Art des Zusammenknüpfens durch eine Agraffe wieder gebräuchlicher. —

Die Einfacheit des Lebens und der Sitten, die schlichte Frömmigkeit, welche im Allgemeinen der ersten Hälfte des Mittelalters eigenthümlich ist, spricht sich auch in der Kleidung aus: Schnitt und Formen sind höchst einfach und möglichst verhüllend. Eine gewisse Neigung aber, Ansehen und Reichthum, wo sie vorhanden sind, auch im Aeussern zur Geltung zu bringen, ist allen Zeiten eigen, und an Heiterkeit und Lebenslust fehlte es diesen sogenannten finstern Zeiten des Mittelalters keineswegs. Es sind daher, wie aus bemalten Grabsteinen und Miniaturen zu schliessen ist, die Farben der Gewänder meistens sehr lebhaft und die Stoffe der kostbarsten Art. Mäntel und Tuniken sind häufig golddurchwirkt, die Säume an Brust, Händen und Füssen mit Gold gefasst und, wie auch der Gürtel, reich mit Edelsteinen besetzt. Ein anderer und vorzüglicher Luxus wurde mit kostbarem Pelzwerk getrieben, welches bei Männern wie Frauen als Verbrämung und Unterfutter häufig gefunden wird.

Unsere Ritterfrau trägt mit ihrem Gemahl, der sich neben ihr auf dem Grabstein befindet, eine Kirche.



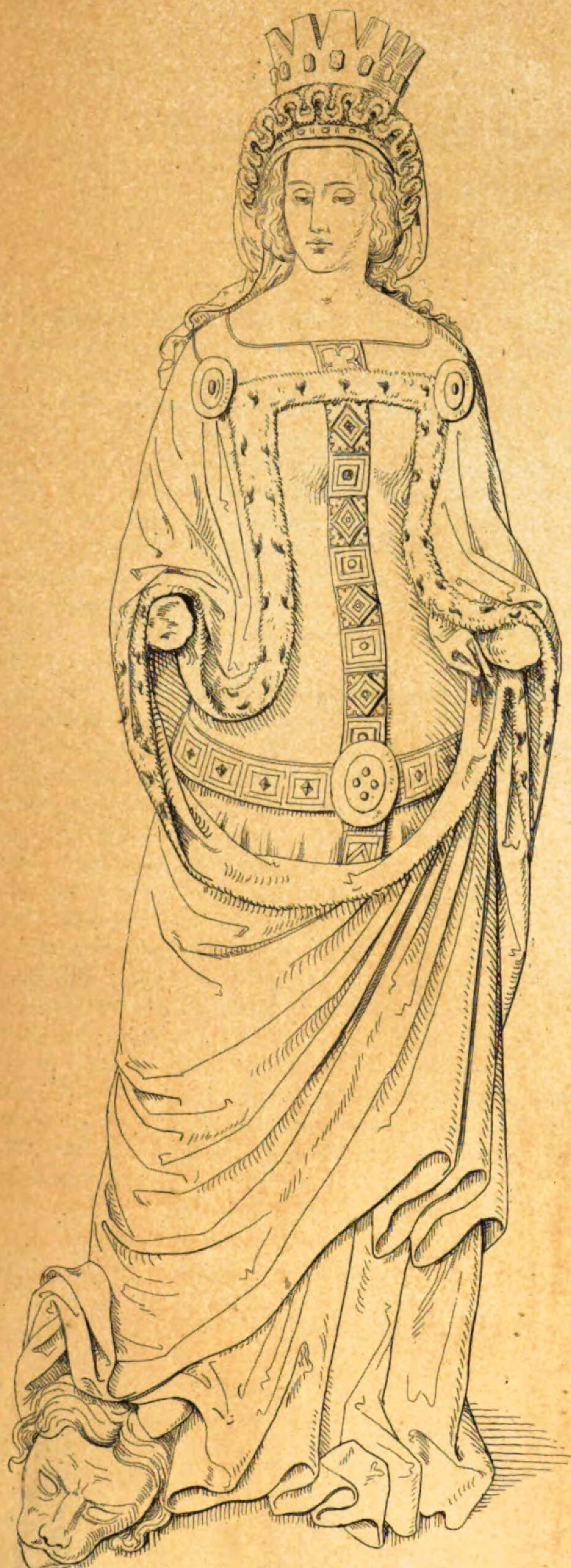
Katharina von Oesterreich.

Frauentracht aus dem 14. Jahrhundert.

Grössere und bedeutungsvollere Veränderungen geschahen an der weiblichen Kleidung im 14. Jahrhundert. Die Tunica wich zurück von oben und unten, dass sich Hals und Brust mehr und mehr entblössten und häufig die Füsse völlig sichtbar wurden. Insbesondere aber wurde sie enger und schmiegte sich faltenlos am Oberkörper genau den Formen desselben an. Der Gürtel, der nun überflüssig geworden war, fiel gänzlich weg, oder lag als blosser Schmuck lose auf den Hüften. In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts konnte man die Tunica so einfach tragen, ohne dass ein anderes Gewand sichtbar wurde, man zog aber auch eine zweite ärmellose, gleichlange darüber, welche an der linken Seite faltig in die Höhe genommen wurde, dass sich wieder an den Füssen die untere andersfarbige zeigte. Auch die obere lag wenigstens an den Schultern eng an. Genau aber von der Mitte des Jahrhunderts an, als die Welt nach dem Aufhören der furchtbaren Pest des schwarzen Todes wieder zu neuem Leben frisch aufathmete, erblüht in den Trachten in rascher Entwicklung eine so grosse Manigfaltigkeit, wie sie das ganze frühere Mittelalter nicht gekannt hatte. Die Ausbildung derselben war freilich dem 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts vorbehalten. Die untere Tunica oder das eigentliche Kleid behält zunächst den angenommenen Charakter bei, wonach es den Hals, die Schultern und einen Theil der Brust frei lässt, sich um die Arme und den Oberkörper eng anlegt und erst nach unten hin Falten gewinnt. Der Unterarm ist häufig mit einer Reihe von Knöpfen besetzt, welche das Anziehen erleichtern mochten. Grösseren Wechsel erlitt die obere Tunica, welche jedoch wie früher so auch in dieser Zeit keineswegs nothwendige Tracht war. Im Anfang fielen bei ihr die Aermel meist gänzlich fort, ja der Schlitz an der Schulter, durch welchen der Arm durchgesteckt wurde, erweiterte sich zu einem vollen, weit heruntergehenden Ausschnitte, so dass an beiden Seiten unter den Armen ein grosser Theil des unteren Kleides sichtbar wurde. Sodann gewann das Oberkleid halbe Aermel, welche bis zum Ellbogen reichten und von da in langen Lappen herunterhingen. Mit dieser Sitte wurde im folgenden Jahrhundert ein höchst phantastisches Spiel getrieben. Eine andere Mode dieser Zeit, welche das Oberkleid eng und kurz, nur bis über die Hüfte reichend trug, erfreute sich des allgemeinsten Beifalls in England, ist jedoch auch in Deutschland nicht ohne zahlreiche Beispiele. Dieses Oberkleid entsprach völlig dem gleichzeitigen kurzen und knappen Scheckenrock der Männer. Das Haar, welches in der vorhergehenden Periode meistens in Locken frei und lose herabfiel, wurde jetzt zu beiden Seiten dicht geflochten und die Flechte um das Ohr aufgebunden, doch war es keineswegs ausschliessliche Tracht, noch fiel darum bei verheiratheten Frauen der Schleier oder das Rissentuch fort. Auch die Kopftracht nimmt schon den ersten Anlauf zu der spätern bunten Manigfaltigkeit.

Ein Beispiel der Frauentracht in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts gibt uns die Gemahlin des Herzogs *Rudolf* IV. von *Oesterreich*, *Katharina*, Tochter Kaiser *Karls* IV. Ihrem Grabstein in Wien entnehmen wir diese Skizze. Das schleierartige Kopftuch, auf welchem die Krone ruht, ist bereits bunt gezackt. Unter ihm ist das Haar lose und gelockt. Hals und Schultern sind frei. Das Kleid liegt eng umschliessend am Oberkörper an und erweitert sich erst unter dem Gürtel in Falten. Ob sie das kurze Obergewand trägt, wie wir es oben beschrieben haben, was eine Vergleichung mit andern Frauengestalten dieser Zeit nicht unwahrscheinlich macht, ist nicht deutlich zu erkennen, da es sich unter dem lose hängenden Gürtel endigen müsste. Dieser, reich besetzt und verziert, erinnert an die gleichzeitige Tracht der Männer. Wo von der Brust ein ähnlich verzierter Streifen heruntergeht, pflegt auch wohl ein langer, zugeschnürter Schlitz zu sein. Der hermelinbesetzte Mantel ist durch einen gleichen Streifen auf der Brust gehalten. Beide Hände mit einem Theile des Scepters, welches die linke trug, sind abgebrochen.

Die Hauben der verheiratheten Frauen in diesem Zeitraum, die in der Erklärung des v. Holzhausenschen Grabmals bereits erwähnt wurden, werden noch eine besondere Besprechung finden.



Margaretha von Henneberg.

Frauentracht aus dem 15. Jahrhundert.

Die Zerfahrenheit des 15. Jahrhunderts, welches nach Neuem rang, ohne in das rechte Gleise kommen zu können, macht sich auch in den Trachten dieses Zeitraums geltend. Neben Farbenpracht und kostbaren, glänzenden Stoffen mit Besatz von Gold, Perlen und Edelstein, tritt eine unglaubliche Fülle von Formen zu Tage. Auch in diesen selbst wird das Maass überschritten; die Phantasie müht sich ab im Ersinnen abenteuerlicher und barocker Moden. Es ist die Zeit der langen Schnabelschuhe und Schellengürtel, der gezattelten Aermel, der hohen zuckerhutförmigen Hauben und der langen Schleppkleider. Mit einem einzigen charakteristischen Beispiele diese bunte, wechselvolle Welt vor Augen zu führen, würde unmöglich sein. Wie aber neben dem Luxus und der Zuchtlosigkeit dieser Zeit die alte fromme Sitte am häuslichen Heerde noch manche heimische Stätte fand und im Innern der Familie sich unberührt und rein erhielt, so begegnen wir auch das ganze 15. Jahrhundert hindurch Frauengestalten in so edler und einfacher Kleidung, dass wir unwillkürlich an die Trachten des 12. und 13. Jahrhunderts erinnert werden. Alles Gesuchte, Gemachte und Ersonnene, alles Willkürliche, geschweige das Phantastische und Abenteuerliche, ist völlig fern gehalten. Ein langes, weites und faltenreiches, verhüllendes Gewand, ein voller Mantel, über die Schultern gelegt und auf der Brust geheftet, ein Kopftuch oder ein Schleier, ungesucht das Gesicht umrahmend, das ist die Kleidung dieser frommen, deutschen Matronen, die sich auf Fürstenthronen wie am bürgerlichen Heerde finden. Bilder von ihnen sind nicht selten. Wir erinnern beispielsweise an eine Fürstin aus dem *hohenzoller*ischen Hause sowie an den bekannteren Grabstein der *Agnes Bernauer* (beide abgebildet in v. Hefner-Alteneck, Tr. d. chr. M. II, 173 und 163), und an die Gräfin *Katharina von Henneberg*, Gemahlin *Wilhelms III.* (abgebildet in *Bechstein's* thüringischen Denkmälern). Auch unsre Abbildung gibt eine Gräfin *Henneberg*, *Margaretha*, die Gemahlin *Wilhelms IV*, eine geborne Prinzessin von *Braunschweig-Lüneburg*. Sie starb erst im Jahr 1509. Da jedoch ihr Gemahl bereits 1480 verschied, sie aber mit ihm in demselben Grabe zu *Schleusingen* ruht, so ist es wahrscheinlich, dass der gemeinsame Stein, auf welchem beider Bildniss sich befindet, bereits damals gemacht worden. Aehnliches ist nicht selten. Die Gräfin trägt ein langes faltenreiches Kleid, den Mantel über die Schultern gelegt und ohne Schmuck auf der Brust geheftet; das Rissentuch umschliesst das Gesicht von unten, während oben sich in der natürlichsten und einfachsten Weise der Schleier herumlegt und in leichtem, sanften Fluss zu beiden Seiten herabgleitet. Der einzige Schmuck, den sie auf der Brust trägt, ist frommen Gegenstandes. Den Mantel hat sie nach einer durchgehenden Sitte, die wir schon am Grabstein der Königin Berengaria wahrnehmen können, mit beiden Armen in die Höhe genommen.

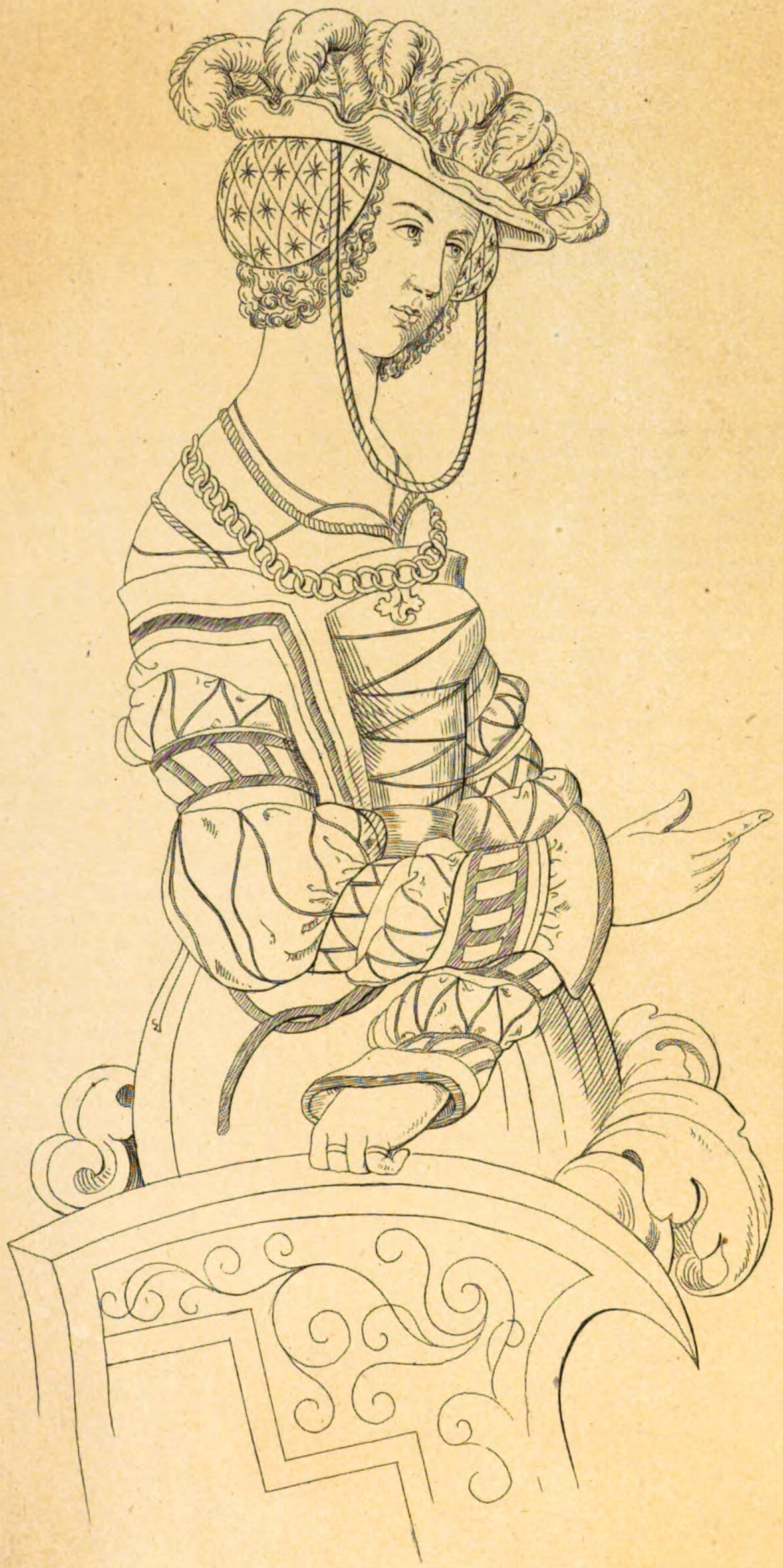
Die Zeichnung dieses schönen Grabdenkmals haben wir der Kunstfertigkeit und Güte des Malers *G. Eberlein* zu verdanken.



Frauentracht vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

Von einer allgemeinen Tracht und Mode, wie wir sie in unseren Tagen kennen, kann, wie wir gesehen, schon im 15. Jahrhunderte nicht und noch weniger im Beginne des 16. die Rede sein. Machten sich auch Einflüsse von aussen, wie aus Venedig und den grossen Fabrik- und Handelsstädten der Niederlande, mit denen die deutschen Städte in Verbindung standen, geltend, so durchdrangen diese doch so wenig das ganze Volk noch den vollständigen Schnitt der Kleidung, dass immer ein merklicher Unterschied zwischen den verschiedenen Ständen und den einzelnen Gegenden unsres Vaterlandes blieb. Zwar zeigte sich damals kein geringeres Bestreben der niederen Stände, es den höheren gleich zu thun; doch die Kleidung war noch in ausgedehntem Maasse ein Gegenstand obrigkeitlicher Aufmerksamkeit und bestimmte Gesetze wiesen Jedem die Gränzen seiner Befugniss und Eitelkeit an. Was die verschiedenen Gegenden und Orte betraf, so stellte sich in Bezug auf Tracht und Mode das Verhältniss auch in den Städten etwa so heraus, wie bei uns noch heute beim Landvolke, das nach den einander mehr benachbarten oder von einander entfernten Gauen, die es bewohnt, auch in Sitte und Kleidung sich mehr oder minder unterscheidet. Noch am Ende des 16. Jahrhunderts hatten die bedeutenderen Städte Deutschlands, wie Strassburg, Nürnberg, Hamburg, Leipzig u. a. — und in den benachbarten Ländern war das Verhältniss nicht anders — ihre eigenen Trachten, in denen zwar uns vorzugsweise das Gemeinsame der Zeit entgegenscheint; daran die Unterschiede jedoch auch bedeutend genug waren, um begreiflich zu machen, wie grade sie in ihrer Zeit das besondere Interesse erregen konnten, welches in den manigfachen, damals erscheinenden Trachtenbüchern sich kund gibt. Im Anfange des 16. Jahrhunderts stimmte die Tracht in ihren Hauptformen aber so sehr mit dem allgemeinen behaglich freien, sich selbstfühlenden Charakter der Zeit überein, dass selbst der einzelnen Persönlichkeit in der Wahl des Schnittes und der Farbe der Kleidung ein grosser Spielraum gelassen war. Und von dieser Freiheit wurde um so mehr Gebrauch gemacht, als bei allem Selbstgefühle doch noch ein bedeutender Zug spielender Unbefangenheit und eine Vorliebe für das Phantastische durch die Stimmung der Zeit geht. Das Bedürfniss freier, bequemer Bewegung und eine offen ausgesprochene Lust am Schmucke bedingen vorzugsweise Form und Farbe der Kleidung in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein keck hervortretender Faltenwurf wird eher gesucht als gemieden. Die Kleider der Frauen werden fortwährend am Halse tief ausgeschnitten und auf der Brust lose zugenestelt. Das Haar in ein Netz oder eine gestrickte Haube zu füllen, ist bei Männern wie bei Frauen gleich üblich. Ueber der Haube bedeckt den Kopf eine Mütze oder ein Barett von leichtem Stoffe in verschiedenster Form mit manigfaltigstem Schmucke. Auf Einzelnheiten dieser Tracht werden wir zurückkommen.

Das Vorbild zu unsrer Radirung findet sich auf einem gemalten Stammbaum zu *Salbernkirchen* und stellt die Gemahlin des *Degenhard Pfeffinger*, Erbmarschalls von Niederbayern, vom J. 1516 dar. Wir haben hier die Frauentracht vom Anfange des 16. Jahrhunderts in ihren allgemeinsten Umrissen, wie sie in den höheren Ständen üblich und mehr frei war von den Besonderheiten der bürgerlichen Tracht in den verschiedenen Gegenden Deutschlands. Von dieser unterscheidet sie sich auch bereits durch eine zartere Farbengebung, da in den Städten ungemischte, prunkende Farben noch sehr beliebt waren. Das Kleid ist blassroth mit weisser Einfassung und grün-schwärzlichem Sammetbesatze. Die an den Aermeln durchscheinende Leinwand ist ebenfalls weiss mit schwärzlichen Bändern überspannt; der Brustlatz ist blassblau, mit weissen Schnüren überzogen. Das Barett hat die Farbe des Sammetbesatzes und ist mit weissen Federn geschmückt. Die Haarhaube unter demselben ist golden. Von den vielen goldenen Ketten, die den Hals umgeben, dienen manche, um die im Busen verborgenen Amulete oder geweihten Schutz- und Heilmittel zu halten.



Frauentracht

aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts machte sich von zwei Seiten her ein Einfluss geltend, der die Sitte im Allgemeinen und die Tracht im Besonderen wesentlich umgestaltete. Die tiefer in das Gemüth der Menschen eindringenden Wirkungen der Reformation veränderten dessen ganze Stimmung und enthoben es zunächst der behaglichen Unbefangenheit, die uns im Anfange des Jahrhunderts aus allen Lebenserscheinungen so wohlthuend entgegen tritt. Mit der Reformation war den Menschen selbst ein guter Theil der Sorge um ihre höchsten Güter übertragen worden, und sie zeigen sich anfangs in dem neuen Besitze und der neuen Pflicht noch mehr ängstlich als zuversichtlich und noch eben so unkundig, des neuen Gewinnes wahrhaft froh zu werden, als sie ernstlich bemüht sind, seiner Verheissungen sich theilhaftig zu machen. Es zeigt sich nach dem Jahre 1550 im ganzen Geistesleben des Volkes eine eigenthümliche Spannung; man fasst von den Interessen der Religion vorzüglich die Vorschriften der Moral auf und ein ascetischer Zug geht in bedeutender Weise durch die Zeit. Alltagsphilosophen predigen mündlich und schriftlich, Theologen eifern von den Kanzeln gegen Sitten und Moden, die früher ganz unanstössig gewesen, und namentlich die Frauentracht erleidet wesentliche Umänderungen. Die bequeme Blösse der früheren Zeit tritt in's Schuldbewusstsein der Menschen und macht der Tendenz einer anständig koquetten Verhüllung Platz. Bis zum Kinne steigen über Busen und Hals die Krägen hinauf; bis über die Stirn senken sich die Spitzen der Hauben hinab. — Aber die Gewandung nahm in ihrer ganzen Gestalt einen anderen Charakter an; der natürliche, freie Faltenwurf ward vermieden; jede Form bekam etwas Steifes, Gemessenes. Wie man in geistigem Sinne der Seele eine Fassung zu geben bemüht war, die nicht unmittelbar aus der Natur hervordrang, so zwang man auch der Kleidung eine Form auf, die von der des Körpers nicht ausschliesslich bedingt war. Hohe Achseln, ein glatter Busen, ein gepresster Leib u. s. w. waren Ergebnisse dieses Bestrebens. Diese letzte Umwandlung war vorzüglich dem spanischen Einflusse zuzuschreiben, der mit *Karl V.* nach Deutschland gekommen war, der aber sicher nicht würde Wurzel gefasst haben, wenn er nicht vorbereiteten Boden gefunden hätte.

Wir haben unsre Abbildung dem Trachtenbuche des *Hans Weigel* entnommen, welches nach Zeichnungen von *Jost Amman* über 200 Trachten aus damaliger Zeit darstellt, die wenigstens für die Nähe des Wirkungskreises jenes Künstlers als mustergültig anzusehen sind. Sie stellt eine adliche Frau im Ballkostüm vor, wie sie im Buche selbst genannt wird, eine „*Zier der Geschlechter Weiber, wann man sie zum Tantz führet.*“ Sie trägt eine weisse Haube, mit zwei breiten Goldstreifen umwunden; die Halsbedeckung ist ebenfalls weiss, von schweren goldnen Ketten vierfach umschlungen. Das Oberkleid ist purpurfarben, auf der Brust mit breitem Goldsaume, an den Achseln und am untern Rande der Schleppe mit Hermelin besetzt. Das Unterkleid ist blau, mit goldnen Querstreifen am unteren Rande. Der Gürtel ist schwarz, mit Steinen besetzt; die Handgelenke sind mit goldnen Ketten geziert. Die Schleppe, damals *Flügel* genannt, ward auf dem Wege zum Rathhause, dem Orte der Tanzbelustigung für die Patrizier der alten Reichsstädte, über den rechten Arm geschlagen.



Portrait der Maria von Oesterreich.

Maria von *Oesterreich*, Tochter König *Philipps I.* von *Spanien*, Schwester Kaiser *Karls V.*, war am 17. September 1505 geboren und, nach einer Verlobung an den König *Ludwig* von *Ungarn* in ihrem 10 Jahre, diesem im 16. angetraut. Nachdem ihr Gemahl aber in der Schlacht bei Mohacz, 29. Aug. 1526, gegen die Türken gefallen war und von diesen Ungarn überschwemmt wurde, floh *Maria* unter Gefahr ihres Lebens zu ihren Verwandten nach Wien. An diese Thatsache erinnert ein Glasgemälde im german. Museum, welches in ziemlich grossem Medaillon das jugendliche Bildniss der Königin und die Umschrift enthält: *Maria regina fvga sibi salvtem conqvisivit.* Ihr männlicher Charakter, der in mancher Beziehung dem ihres Bruders gleich und von besondrer Lust am Herrschen nicht frei war, bestimmte sie, fortan im ehelosen Stande zu leben. Der Kaiser, der die Eigenschaften seiner Schwester zu schätzen wusste, und zu dem sie wiederum stets eine verehrende Zuneigung kund gab, setzte sie als Statthalterin der Niederlande ein. Sie führte 25 Jahre hindurch die Verwaltung dieser Provinzen auf's Löblichste und erwarb sich als Regentin wie durch ihr persönliches Auftreten das grösste Ansehen. Ihre Lieblingserholung war die Jagd, und in der Zeit, als der Kaiser Krieg mit *Franz I.* und *Heinrich II.* von *Frankreich* führte, enthielt die Königin sich nicht, die Waffen gegen das Wild mit den ernsteren des Krieges zu vertauschen. Diese Periode ihres Lebens enthält manchen interessanten, romanhaften Zug. Während *Karl* Metz belagerte, machte sie einen Einfall in die Picardie. Doch betrieb sie den Krieg, nach Frauenweise, im Kleinen und war vorzüglich bemüht, den französischen König an seinem Privateigenthum zu schädigen, namentlich seine Lustschlösser zu verbrennen. So entstand eine förmliche Privatfeindschaft zwischen *Maria* und *Heinrich II.*, der für das Schloss *Folembrai* in der Picardie, das ihm jene verbrannt hatte, das Lustschloss *Mariemont* u. a. zerstören liess. *Maria* schwur voll Rachedurst, nicht eher zu ruhen, als bis sie *Fontainebleau* selbst angezündet. *Heinrich II.* soll zu wiederholten Malen den Wunsch geäussert haben, die Königin zur Gefangenen zu bekommen, um an der Grossartigkeit und Heftigkeit ihres Wesens sich zu weiden. — Nach Abdankung ihres Bruders ging *Maria* mit nach Spanien, wo sie im Jahre 1558 zu *Cicales* starb.

Abbildungen dieser merkwürdigen Fürstin sind nicht selten. Wir haben die unsrige einem im Jahre 1562 zu Wittenberg erschienenen, mit trefflichen Holzschnitten von *L. Cranach* u. A. ausgestatteten Werke entnommen: *Warhaffte Bildnis etlicher Hochlöblieher Fürsten vnd Herren* u. s. w. In den diesem Bilde beigefügten Versen wird die Schönheit und Tugend der edlen Frau gerühmt. Ihre Aehnlichkeit mit dem Kaiser *Karl V.* ist nicht zu verkennen; wir bemerken auch bei ihr in auffallender Weise die hängende Unterlippe und das vorstehende Kinn.

Porträt der Maria von Oesterreich

Maria von Oesterreich, Tochter König Philipps I. von Spanien, Schwester Kaiser Karls V., war am 15. September 1505 geboren und, nach einer Verlobung mit dem König Ludwig von Ungarn in ihrem 10. Jahre, diesem im 18. vermählt. Nachdem ihr Gemahl aber in der Schlacht bei Mohacz, 29. Aug. 1526, gegen die Türken gefallen war und von diesen Ungarn überschwemmt wurde, floh Maria [illegible] ihres Lebens zu ihren Verwandten nach Wien. An diese [illegible] erinnert ein Glasgemälde im [illegible] Museum, welches in [illegible] Medaillon das jugendliche Bildniss der Königin und die [illegible] enthält: [illegible]. Ihr männlicher Charakter, der in [illegible] dem ihres Bruders glich und von besonderer Lust am Herrschen nicht frei war, bestimmte sie, [illegible]. Der Kaiser, der die Eigenschaften seiner Schwester zu schätzen wusste, [illegible] setzte sie als Statthalterin der Niederlande ein. Sie führte 25 Jahre hindurch die Verwaltung dieser Provinzen [illegible] und erwarb sich [illegible] die grösste Achtung. Ihre Lieblingsbeschäftigung war die Jagd, und in der Zeit, als der Kaiser Krieg mit Franz I. und Heinrich II. von Frankreich führte, [illegible] des Krieges zu [illegible]. [illegible] Während [illegible] machte sie einen Einfall in die Picardie. [illegible] den König [illegible] zu schädigen, [illegible] Maria und Heinrich II., [illegible] sie bis ihr [illegible]. Heinrich II. soll [illegible] den Wunsch [illegible] haben, die Königin [illegible] zu bekommen, [illegible] Wunsche sich zu [illegible]. [illegible] ihres Bruders ging Maria [illegible] nach Spanien, wo sie [illegible] starb.

Abbildungen dieser [illegible] sind nicht selten. Wir haben die [illegible] in Wittenberg [illegible] von L. Cranach [illegible]. [illegible] wird die [illegible] Kämpfe und das vorstehende Bild.



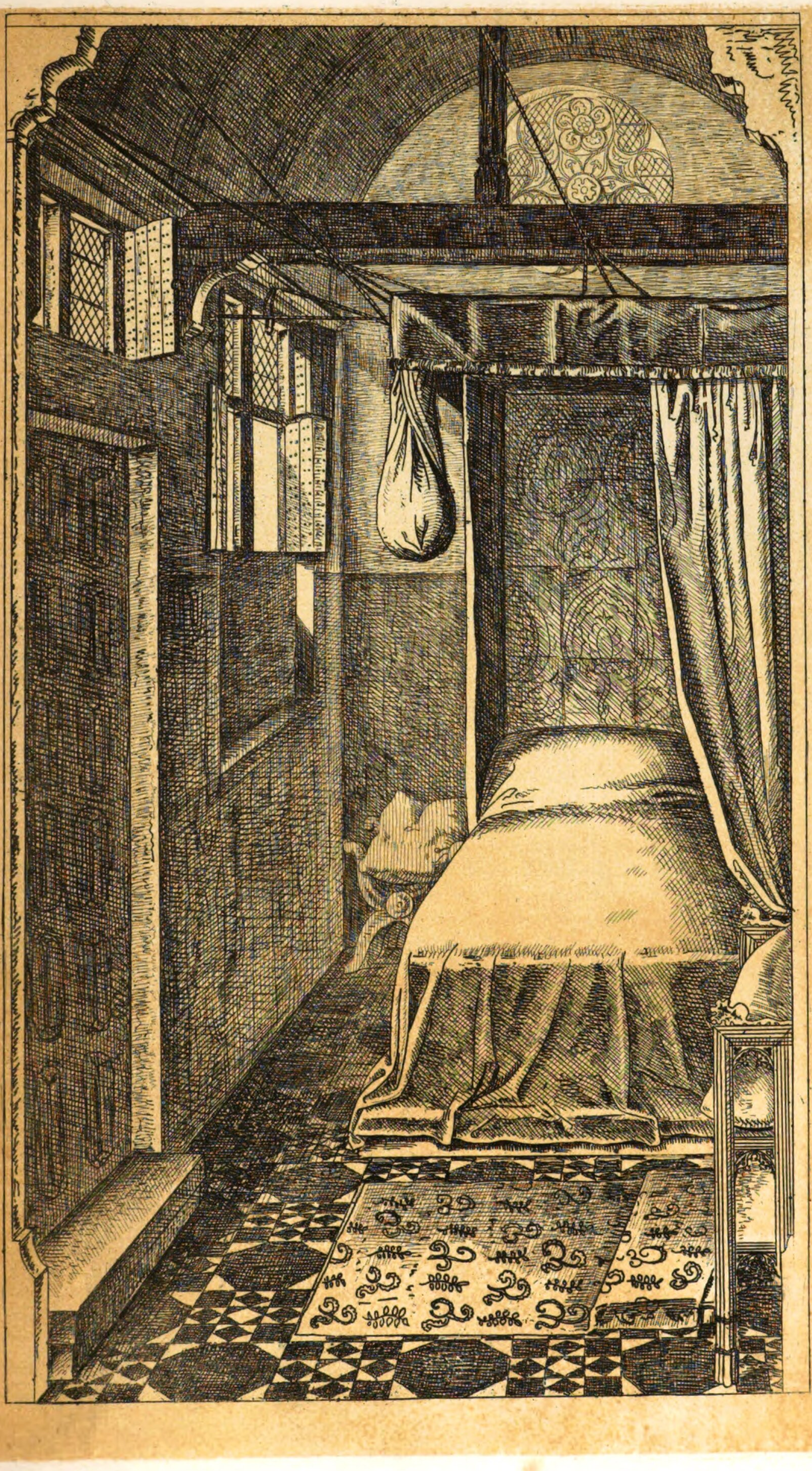


Frauengemach vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Zwei Darstellungen der alten Kunst, *die Verkündigung* und *der Tod der Maria*, sind es vorzüglich, die am Ausgange des Mittelalters, wo sie besonders häufig vorkommen, uns einen Blick in die einfachen Mysterien eines damaligen Frauengemaches thun lassen. Beide, namentlich die Verkündigung, sind zwar seit den ältesten Zeiten der christlichen Kunst unter den beliebtesten Gegenständen ihrer Darstellung gewesen, doch wird in den früheren Jahrhunderten nur durch einen Betschemel, auf welchem knieend die Jungfrau des Engels Botschaft empfängt, oder durch eine Architektur von mehr allgemeinem, ornamentalen Charakter angedeutet, dass die heilige Handlung in verborgener Clause vorgeht. Die grossen Meister der *van Eyk*'schen Schule aber, denen Kunst und Glaube noch unmittelbar verbunden und so gegenwärtig waren, wie das Leben selbst, versetzten das ferne Wunder in die Nähe und das gewöhnliche Leben und verschafften so durch die Auffassung der Kunst den Ansprüchen des Glaubens Erleichterung. Maria wird, nach ihrer Darstellungsweise, stets in ihrem Gemache, in frommer Uebung begriffen, von der Verheissung des Himmels überrascht, und ihr Gemach ist ganz so eingerichtet und ausgestattet, wie es in der Zeit und dem Lande, wo die Künstler schufen, bei angesehenen Frauen üblich war. Aehnlich wie mit der Verkündigung verhält es sich mit dem Tode der Maria. Beide Vorwürfe der Kunst sind unzählige Mal ausgeführt; in der räumlichen Umgebung aber, von der die Legende eingeschlossen wird, findet sich immer die grösste Uebereinstimmung, so dass wir sicher sein können, das wirkliche Bild eines damaligen Frauengemaches vor uns zu haben. Dieselbe Darstellungsweise ging auch auf die benachbarten Länder über und in der nachfolgenden Zeit, als Kunst und Glaube gleich rationell wurden, war sie längst feststehend geworden und erhielt sich, solange der Gegenstand selbst noch dargestellt wurde.

Als Hauptschmuck eines solchen Frauengemaches fällt stets eine hohe Himmelbettstatt auf, die nicht den geringsten Theil des Raumes einnimmt. Die Ueberdachung dieses Bettes wird manchmal, wie auch auf unsrer Abbildung, von Bändern gehalten, die an der Decke befestigt sind. Von allen Seiten hängen verschiebbare Vorhänge herab, von denen einer immer in künstlichem Knoten aufgeschürzt ist. Die Rückwand des Bettes ist auf unsrer Abbildung mit einem gemusterten Teppich bekleidet. Die Kissen haben mehr den Charakter von Polstern; die Stelle des Oberbettes vertritt eine einfache Decke. Die Farbe der letzteren sowie der Vorhänge sind in der in Rede stehenden Zeit meistens ungemischt, am häufigsten ein reines Blau oder Roth, während früher häufig gestreifte Kissen und Bettdecken vorkommen. Die Wände des Zimmers sind mit Vertäfelung bekleidet; umher finden sich gewöhnlich Bänke gereiht, die mit Kissen belegt sind Auf unsrer Abbildung, die überhaupt ein reiches Zimmer jener Zeit darstellt, finden wir im Hintergrunde einen kostbaren Sessel gestellt, ebenfalls mit einem Kissen belegt. Solche Kissen waren gewöhnlich mit gepresstem Leder, später mit Wollenstickerei überzogen. Ein anderes nothwendiges Stück einer solchen Zimmerausrüstung ist ein Betstuhl, der, aus Holz geschnitzt, oft reich verziert ist. Auf dem gemusterten Fussboden ist vor jenem ein Teppich gebreitet. Auffallend erscheinen uns die hoch angelegten, durch feste Läden verschliessbaren Fenster, die den Charakter des ganzen Raumes, den einer wohl gesicherten, unentweihten Geborgenheit noch mehr hervorheben. Bemerkenswerth ist unter dem hintersten Fenster der offene Raum, der bloss verschliessbare Läden hat und ohne Zweifel zum Einlassen frischer Luft bestimmt war.

Unsre Abbildung ist einer Verkündigung des *Rogier van der Weyde* auf der Münchener Pinakothek entnommen.



Handwerksmeister

aus dem 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Nürnberg, Frankfurt, Augsburg und einige andere Reichsstädte stehen in dem Rufe, bei der Sittenauflösung des 15. Jahrhunderts ein strafferes Regiment geführt zu haben. In der That finden wir auch in diesen Städten in der angegebenen Zeit die Trachten im Ganzen ehrbarer, einfacher, bei den Frauen züchtiger und verhüllender. Der ehrenwerthe Sinn der eigentlichen Bürgerschaft scheint den Luxusgesetzen und Bestrebungen der Obrigkeit entgegengekommen zu sein. Denn es war die Zeit, als das Handwerk einen goldenen Boden hatte, die Genossenschaften noch fest geschlossen waren und auf Ruf und Ehre des Gewerks hielten, zugleich auch die gediegensten und kunstreichsten Arbeiten lieferten. Wie bekannt, thaten Nürnberg und Augsburg es hierin allen übrigen Städten zuvor. — Solche Ehrbarkeit und gesetzte Solidität, welche auf Selbstbewusstsein und Genügsamkeit, nicht auf Armuth beruhte, spricht sich auch in der Tracht der vier Nürnberger Handwerksmeister aus, welche unsre Abbildung aus verschiedenen Zeiten des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts darstellt. Die Originale zu diesen Skizzen befinden sich im Archiv zu Nürnberg auf den Deckeln der Bürger- und Meisterbücher dieser Stadt: die erste Figur auf dem, welches die Jahre von 1429 — 1461 umfasst, die zweite auf dem von 1462 — 1496, die dritte auf dem von 1496 — 1534, die vierte auf dem des ersten Theils von 1534 — 1631. Die Trachten entsprechen jedesmal dem Anfange dieser Zeiträume. Die erste ist ohne Farben. Ueber der durchgehends engen Unterkleidung mit mässig weiten Aermeln, welche an den Händen zackig umgeschlagen sind, liegt der weite, pelzbesetzte Ueberwurf, welcher nach der Mitte des 14. Jahrhunderts unter dem Namen Trappert aufkam, häufig die Formen wandelte und später auch seinen Namen in Schaube änderte. Ueber die Mütze ist die Sendelbinde gelegt, welche mit dem einen Ende über die rechte Schulter und den Rücken herabfällt. Die Schuhe erinnern mit mässiger Spitze nur ein wenig an die ausschweifende Mode jener Zeit, an die langen Schnabelschuhe. Der zweite Meister vom Jahre 1462 trägt die rothe Mütze, im Nacken mit reichen Zaddeln versehen, einer beliebten Zierde des 15. Jahrhunderts. Gesicht und Mütze umgibt die ebenfalls rothe Sendelbinde. Der blaue Ueberwurf hat am Halse und der Oeffnung auf der Brust, desgleichen am untern Saume und aufwärts an der rechten Seite weisse Fassung, an den beiden letzteren Stellen mit schwarzen Punkten in Art des Hermelins. Auch an den Händen ist er mit feinem, weissen Saume gefasst. Der Gürtel ist gelb; Beinkleid und Schuhe sind roth. Am einfachsten in der Farbe ist der dritte Meister von 1496. Er ist von Kopf zu Fuss in Grau gekleidet; nur die Schaube ist mit braunem Pelze besetzt und die Schuhe braun ausgeschlagen. Der Hals ist unbedeckt nach gewöhnlicher Sitte dieser Zeit. Auch der vierte Meister von 1534 ist bei der reichen Tracht der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts möglichst einfach gekleidet: das Barett, die untere Kleidung mit der Hose und die breiten Schuhe sind schwarz, die Schaube grün, mit braunem Pelze gefüttert und ausgeschlagen.

1427.



1462.



1496.



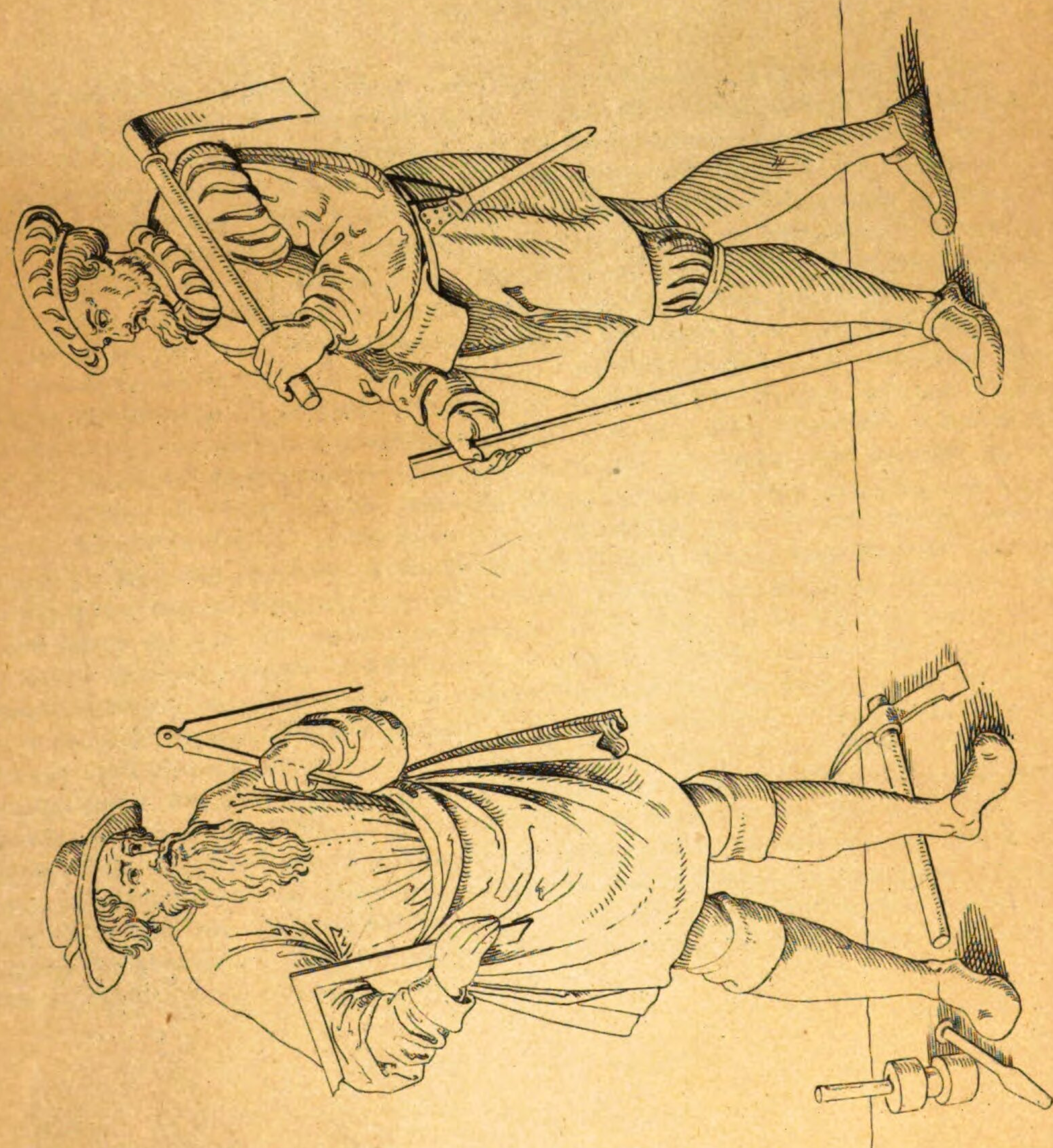
1534.



Zimmerleute

aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts.

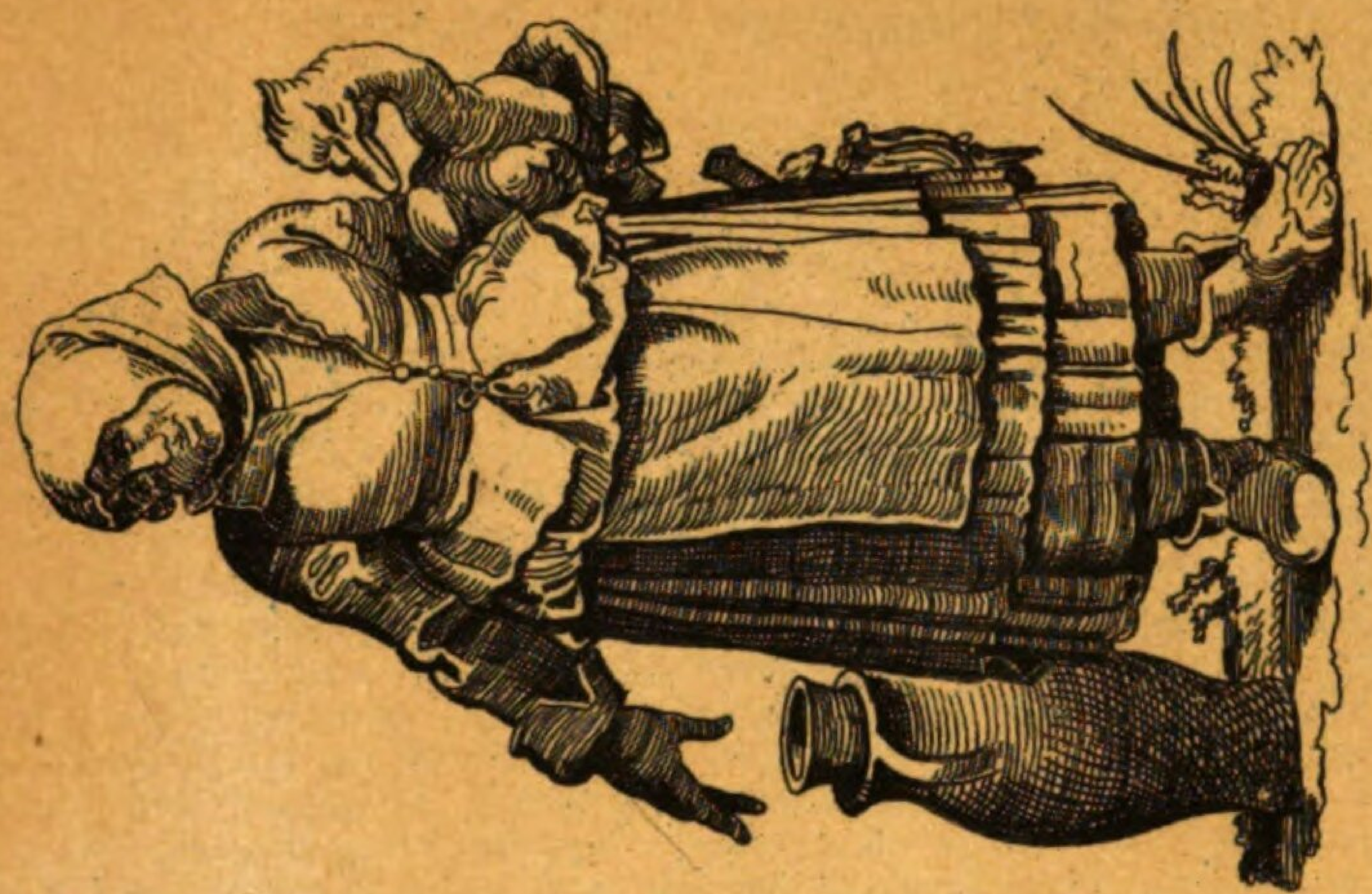
Die Klasse der Arbeiter folgte im 16. Jahrhundert, wie zu allen Zeiten, im Allgemeinen der herrschenden Mode, jedoch — und zwar im Anfange des Jahrhunderts noch mehr als im Verlaufe desselben — mit der Einschränkung und Vereinfachung, die Stand und Arbeit, auch die Verordnungen der Obrigkeit auferlegten. Unsere beiden Zimmerleute, deren Originale sich auf dem Deckel des zweiten Theils jenes in der Besprechung der Handwerksmeister vom 15. und 16. Jahrhundert erwähnten Bürger- und Meisterbuches von 1534 — 1631 im Archiv zu Nürnberg befinden, sind in voller Arbeitstracht. Bei jenem zur Rechten erkennen wir leicht, wenn auch bedeutend gemässigt, den Einfluss der herrschenden Mode. Das Barett ist aufgeschnitten, Hals und Schultern mit geschlitzten Wülsten umlegt, auch am Knie sind leichte Schlitze und die Schuhe haben die gebräuchliche Breite. Weniger spricht sich die Mode der Zeit in der Kleidung seines Genossen aus, welche mehr den ländlichen Charakter hat, wie sich derselbe um seiner Einfachheit und Zweckmässigkeit willen das ganze Mittelalter hindurch, selbst bis in die neuesten Zeiten, erhalten hat. So begegnen wir fast zu allen Zeiten einem ähnlichen Hut. Der Rock mit den mässig weiten, zur Arbeit bequemen Aermeln ist die kurze Tunica des römischen Sklaven und die Blouse des heutigen Arbeiters. Die hohen Stiefeln, welchen wir in dieser Zeit, im Vergleich mit den Schuhen, selten begegnen, gehörten vorzugsweise zur Reisetracht, doch trugen sie auch Arbeiter mancher Art. Den breiten Schnitt an der Spitze des Fusses theilen sie mit der allgemeinen Tracht ihrer Zeit. Die Farben sind bei dem mit Zirkel und Winkelmaass ausgerüsteten Meister: Hut braun, Rock grün, Schurzfell und Stiefel lederfarben, Hose, zwischen Stiefel und Schurzfell sichtbar, dunkelroth; jener mit dem Beil trägt ein braunes Barett, rothen Rock mit braunen Wülsten, rothe Hose mit gelben Kniebändern und schwarze Schuhe.



Bauer und Bäuerin

vom sechszehnten Jahrhundert.

Wir würden uns sehr irren, wollten wir die Tracht unsers heutigen Landvolks für eine nationale und ein Erbtheil aus „der Väter Zeiten" halten. Dieselbe ist im Grunde, wie die Tracht unsrer Städter, nur die alte französische Hoftracht, die von den Landbewohnern später aufgenommen und in einer älteren Form festgehalten ist, wenn sie auch in manchen Stücken nach Bedürfniss und Bequemlichkeit eine Umwandlung erfahren hat. Zwar haben sich auch in manchen Gegenden Erinnerungen aus der früheren deutschen Kleidung, namentlich im Kopfputze, erhalten; so in Bayern die Pelzmützen der Frauen, welche bereits im 17. Jahrhundert in derselben Gestalt vorkommen, und in Franken das Tuch, welches die Bäuerinnen um Kinn und Hinterhaupt winden; doch stammen auch diese Stücke aus der früheren Tracht nicht des Landvolkes, sondern der höheren Stände her und sind von ersterem erst später angenommen worden. Eine besondere nationale Tracht der Bauern hat es, bis auf einige Gränzländer, in Deutschland nie gegeben; die Bekleidungsart des Landvolks geht immer in möglichster Vereinfachung hinter der bürgerlichen her, wie es auch aus den beiden nebenstehenden Figuren, die nach einem Holzschnitte von *H. S. Beham* in dessen Kunst- und Lehrbüchlein entworfen sind, hervorgeht. Der Bauer trägt einen Hut mit breiter, gerader Krämpe, wie sie um diese Zeit und schon früher, entweder aus Stroh geflochten oder aus einem groben, rauhen Filze gefertigt, besonders auf dem Lande vorkamen; statt der sonst eng anliegenden Bekleidung der Brust eine Art Blouse, unserm Rocke nicht unähnlich. Ob bei dieser Figur die Beine bekleidet sein sollen, lässt die Zeichnung nicht wohl erkennen. Häufig genug kommen sie unbekleidet oder bis zu den Knieen mit einer Art von Strümpfen bedeckt vor, die faltig um das Unterbein gelegt und unter den Knieen zugebunden wurden. Die Füsse stecken in plumpen Stiefeln. An der Seite hängt ein langes, säbelartiges Messer. Die Bäuerin trägt ein einfaches Kopftuch und eine Jacke, ähnlich wie der Mann, nur kürzer und mit umgeschlagenen Aermeln. Das Kleid ist sammt der Schürze etwas hinaufgezogen und über den Hüften gegürtet, um es, je nach Umständen, zu schonen oder den anders gefärbten Unterrock sehen zu lassen. Die nackten Füsse sind mit hohen Schuhen bekleidet, wie die schlechten Wege damaliger Zeit sie nothwendig machten. Auch die Frau trägt ein Messer, so wie eine Tasche an der Seite. Die Bauernmädchen gingen im 16. Jahrhundert gewöhnlich unbekleideten Hauptes, mit herabhängenden, geflochtenen Zöpfen, und trugen das Kleid nur bis zu den Knieen, darunter als Sonntagsstaat Strümpfe mit Zwickeln und weit ausgeschnittene Schuhe; letzteres namentlich in Gegenden, wo eine ungemischte germanische Bevölkerung sass, während in anderen, wie im Fränkischen, der slavische Stiefel oder hohe Schuh auch bei Frauen häufiger vorkommt.



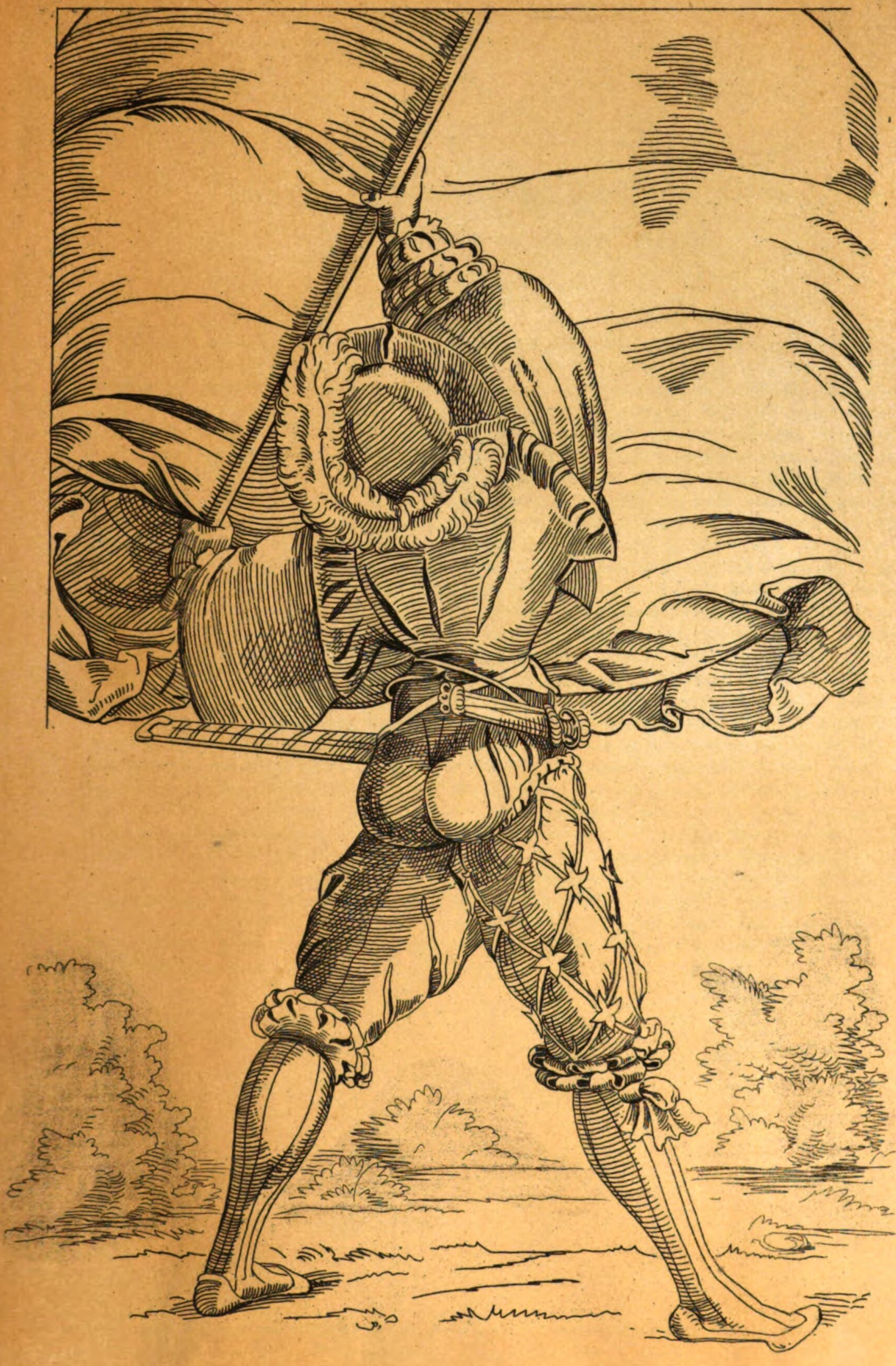


Landsknecht

aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts.

Bei aller bunten, phantastischen Manigfaltigkeit der Trachten im 15. Jahrhundert ist doch der durchgehende Charakterzug der Enge, wenigstens aller der Kleidungsstücke, welche zunächst dem Körper anliegen, nicht zu verkennen. Er entspricht der Erstarrung mittelalterlicher Ideen und Institute, aus denen der lebendige, fortbildende Geist gewichen ist. Aus dem Einen wie dem Andern suchen sich die abendländischen Völker auf der Grenzscheide des Jahrhunderts zu befreien; es regt sich der neue Geist, der in der Reformation zum Durchbruch kam, und sucht die mittelalterlichen Formen, die für ihn zu Fesseln geworden sind, abzustreifen. — Es ist bekannt, wie in der Kriegsgeschichte die Landsknechte die Träger der neuen Richtung sind. Der Charakter der Schlachten wird ein anderer. Bisher waren es die *adlichen* Ritter und Reiter gewesen, welche, schwer geharnischt, zu Pferde mit der Lanze die Entscheidung gegeben hatten. Jetzt müssen sie die Palme dem *bürgerlichen* Fussvolk überlassen, vor dessen dichtgeschlossenen undurchdringlichen Massen die Einzelkämpfe und Heldenthaten des Ritters aufhören. Die Geschichte geht auch hierin auf den dritten Stand über. — Aber auch in der Geschichte der Trachten sind es bald die Landsknechte, welche den Ton angeben. Es ist, als ob diesen unruhigen, abenteuernden Gesellen, in deren Leben und Instituten sich der Hang zur Freiheit, zu einem bewegten, ungezwungenen Leben am schärfsten ausspricht, zuerst das Gefühl der lästigen Enge gekommen und unerträglich geworden sei. Da eine neue Tracht aber, welche die alte ersetzen kann, nicht in plötzlichem Umschwunge gefunden wird, so machten sie es sich auch in allmäligem Fortschritte bequem. Wo ihnen die Enge zu lästig wurde, und das war zunächst an den Gelenken, an Ellenbogen, Knieen und Schultern, da schlitzten sie den Stoff auf und schafften so sich luftige Erweiterung. Allein dem blossen Bedürfniss abzuhelfen genügte bald nicht mehr. Bei dem mühseligen Dasein eines Landsknechts, den steten Gefahren, denen er ausgesetzt war, entwickelte sich der Hang zum raschen Lebensgenuss und die Freude am äussern Schein, gepaart mit einer gewissen renomistischen Phantasterei, der steten Folge eines abenteuernden Lebens. So verbreitete er die Schlitze bald über alle Kleidungsstücke an allen Theilen des Körpers, einerlei, ob ein Grund zur Bequemlichkeit vorhanden war oder nicht, und unterlegte die Oeffnungen mit andersfarbigem Stoffe. Auf Symmetrie und Regelmässigkeit kam es wenig dabei an; im Gegentheil, man suchte sie absichtlich zu zerstören, indem man eine schon im 15. Jahrhundert gebräuchliche Sitte eifrig aufnahm und theils die Farben bunt über den Körper zerstreute, oder sie über Kreuz vertheilte, dass z. B. der rechte Arm und das linke Bein von gleicher Farbe waren, sowie der linke Arm und das rechte Bein, während die Schlitze umgekehrt die Farben zeigten, und selbst auf Barett und Schuhe sich diese Kreuzung erstreckte, theils indem man in manigfachen Richtungen schlitzte oder kleinere Stücke andersfarbigen Zeuges, in allerlei Figuren zugeschnitten, aufnähte.

Dieser ausgebildeten Landsknechtstracht entspricht unser Fahnenträger, welcher in einem alten Druckwerke mit Holzschnitten von *Jacob Kerver:* „*Wappen des heiligen römischen Reichs teutscher Nation, Frankfurt 1545*", das Banner von Ulm erhebt. Es ist die mächtige Fahne der Landsknechte, welche so gross war, dass sich ein Mann völlig hineinwickeln konnte. Die Tracht gehört noch ganz der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Das Barett, welches gewöhnlich auf einer Haarhaube, *Calotte* genannt, befestigt war, ist zerschnitten und mit der grossen Feder geziert; die kurze Jacke mit weiten Aermeln ist vielfach geschlitzt und das Beinkleid links zerschnitten und rechts benäht. Die niedrigen Schuhe zeigen die breite Spitze, welche mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts rasch an die Stelle der Schnabelschuhe getreten war. Das kurze breite Schwert ist hier vielleicht nur, wie der Dolch zur Rechten, durch die gewaltsame Bewegung in die Höhe geworfen, war aber gewöhnlich ähnlich gegürtet.



Trommler und Pfeifer

aus der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts trat in der aufgeschlitzten Tracht die Entartung ein. Auch hier gingen die freien „frommen Landsknechte" mit ihrem schöpferischen Beispiel voran. Die Freiheit und phantastische Willkür geriethen ins Uebermaass und erzeugten als tollste Ausgeburt einer ausgelassenen Kleiderlust, die *Pluderhose*. Das eigentliche Beinkleid, welches sie bildete oder wenigstens zusammenhielt, reichte, losgelassen, bis auf die Füsse; aber es war in lauter senkrechte, etwa handbreite Streifen zerschnitten, welche am untern Ende mit einer Schnur oder einem Bande vereinigt, bis über das Knie heraufgenommen und zusammengebunden wurden. Die nun lose herumflatternden Binden wurden ausgefüllt mit einer Masse andersfarbenen Stoffes, welcher bauschig aus ihnen hervorhing und über die Kniee, selbst bis auf die Füsse herunterfiel. Die Anzahl der Ellen, welche auf diese Weise verschwendet wurde und die bis auf 200 angegeben wird, erscheint unglaublich, und dennoch dürfen wir bei der Menge und Sicherheit der Nachrichten keinen Zweifel daran hegen. Wenn auch möglichst leichte Stoffe dazu genommen wurden, gewöhnlich der s. g. *Rasch* (von der Stadt Arras), so war doch die Last, welche der Mann mit sich schleppte, eine sehr bedeutende und mochte an Unbequemlichkeit ihrem Gegensatze, dem engen Beinkleide des 15. Jahrhunderts, nichts nachgeben. Nur die Aufgeregtheit der Zeit, welche noch manche andre extreme Erscheinung erzeugte, und das eigenthümliche Leben des Landsknechts, welcher die rasch erworbene Beute bei seinen wechselnden Schicksalen auch rasch benutzen wollte, erklären diese Mode. Nicht selten steckte in der Pluderhose der mühevoll errungene Gewinn eines ganzen Feldzugs.

Die zwei Landsknechte unserer Abbildung, welche dieses Beinkleid tragen, sind die Spielleute eines grossen Kriegszuges, der, gezeichnet von *Jost Amman* und in Holz geschnitten, zu der ehemaligen *Derschau*'schen Sammlung gehörte. — Jedes Fähnlein Landsknechte hatte zwei solcher „Spiel;" einen Trommler und einen Pfeifer. Die Trommel, wie wir sehen, war von gewaltigem Umfang; mehrere Pfeifen oder Flöten von verschiedener Grösse steckten in einem Behälter, welchen unser Pfeifer auf dem Rücken trägt. Das germanische Museum besitzt ein Original dieser Art. — Am Hut und der Form des Baretts, sowie am Wamms des Trommlers lassen sich schon spanische Einflüsse erkennen. Der langhaarige, aus Absicht und durch den Gebrauch ziemlich formlose Hut ist in dieser Zeit bei Landsknechten sehr gewöhnlich. Das zerschittene Barett hat einem anderen Platz gemacht, welches mehr einem niederen Hute gleicht, gewöhnlich aber festere Form zeigt als das unseres Pfeifers. Die breiten Schuhe sind wieder verschwunden und natürlicher geformte an ihre Stelle getreten. Die Schlitze sind noch in voller Blüthe und selbst die Binden der Hose damit versehen.



Kaiserlicher Mundkoch.

1612.

Küchen- und Tafelwesen wurden bereits früh als Theil des ritterlich-höfischen Lebens betrachtet und nach den in diesem herrschenden Formen ausgebildet. Seit dem 15. Jahrhundert häufen sich die Zeugnisse über einen gewaltigen Luxus, der im Essen und Trinken bei den Tafeln der Regenten und den Gelagen der Reichen getrieben wurde. In Deutschland blieb lange Zeit ein reicher Vorrath, ja Ueberfluss an Speise und Getränk das Hauptmerkmal eines Mahles, das mehr als blosse Befriedigung des Bedürfnisses bezweckte. In Italien begann man zuerst, den sinnlichen Genuss durch feine Formen zu veredlen und stellte für das Verhalten während der Mahlzeit sowohl für die Theilnehmer als für die aufwartende Dienerschaft bestimmte Gesetze auf, die bald auch Gegenstand schriftstellerischer Thätigkeit wurden. *Giacomo Procacchi*, der i. J. 1601 ein Werk über die Kunst der Vorlegens geschrieben, rühmt den päpstlichen Hof als denjenigen, der in Ansehung der „*äusserlichen Höflichkeit*“ allen anderen vorangehe und die prächtigsten Bankete einzurichten verstehe, „*allda meistentheils*, wie sein Uebersetzer v. J. 1620 sagt, *der eingeladenen einer den andern mit anmuthigen Höflichkeiten, freundlichen Ehrerbietungen, nebenst darzwischen eingeworffenen schönen und lieblichen Discursen zuvor zukommen vnd obzusiegen, sich merklichen befleissen thut, Innassen sie dann hierzu anmahnet nicht allein jhre von Natur eingepflanzte hohe Tugenden, vnd allerhand excolirte Politische Ingenia, sondern auch vnd bevorab das beysitzende, höffliche, schöne vnd Adeliche Frawenzimmer, so nicht so sehr mit vielen delicaten speisen vnd süssen anmutigem getränck, als mit lieblichen freundlichkeiten von anwesenden Cavalliren wil gespeiset vnd ersättiget seyn.*“ — Schon vom Anfange des 16. Jahrhunderts an erscheinen in Deutschland Kochbücher, von denen das des *Marx Rumpolt*, churfürstl. mainzischen Hofkochs, das bedeutendste ist. Die Kochkunst hatte damals nach zwei Richtungen hin den Gaumen der Grossen und Reichen Genüge zu thun, nämlich für die *Fleisch*- und für die *Fasttage*, für welche vollständige Speisesysteme aufgestellt wurden. Fleisch behauptete dennoch immer den Vorzug und wurde im Verhältniss ungleich mehr genossen, als in unsern Tagen. Angestellte Versuche nach den Recepten der alten Kochbücher überzeugen uns, dass die Speisen damals im Allgemeinen weniger gemischt, doch von weit stärkerem, durch ein einzelnes Gewürz oder sonstige Zuthat ausschliesslicher bedingtem Geschmacke waren. Ausländische Ceremonien machten sich erst mit dem 17. Jahrhundert in Deutschland bemerklicher, doch nahmen sie sogleich den steifen, gespreizten Charakter an, der überhaupt die Sitten dieses Jahrhunderts kennzeichnet.

Unsere Abbildung ist einer Wandmalerei im Hause Nr. 729 in der Wolfsgasse zu Nürnberg entnommen. Die Figur trägt ein weisses, vielfach geschlitztes Wamms mit rother Unterlage, welche durch die Schlitzen durchschaut, dazu auf der Brust und an den Vorderarmen gelbe Knöpfe. Die Pluderhosen sind hochroth mit weissem, goldeingefassten Besatz an den Seiten und schwarzen Schleifen am Knie. Die Strümpfe sind weiss, die Schuhe schwarz. Ueber den Arm hängt eine weisse Serviette; an einem schwarzledernen Gürtel und Gehänge an der rechten Seite ein breites Messer in schwarzer Lederscheide, die mit silbernem, zu gothischen Mustern durchbrochenen Beschlage verziert ist. Der weisse Halskragen steht gesteift aufrecht und hat noch nicht den Umfang erreicht, zu dem er sich im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelte. Auf dem linken Arme trägt der Koch eine Schüssel mit einer Torte.



Portrait des Hans Sachs.

Hans Sachs bietet eins der in Geschichte und Leben nicht allzuhäufig vorkommenden Beispiele, dass Natur oder Vorsehung im Geiste eines Menschen ihre reichsten Gaben spendet und tiefsten Absichten befördert, ohne scheinbar auf Gelegenheit und Umstände zu achten, unter denen sie in ihrem Werke vorgeht. *Hans Sachs* war von einem Herkommen und nahm eine bürgerliche Stellung ein, denen sonst keine Aussicht auf Einwirkung in den allgemeinen Gang der Geschichte zugestanden ist. Und doch dürfen wir nur von dieser Seite her die Wirksamkeit des einfachen Nürnberger Handwerkers und Meistersängers ins Auge fassen, wenn wir seine Bedeutung recht würdigen wollen. Obgleich auch seine Poesie, der durch und durch kernige, gesunde Geist, die heilsame Prosa, welche überall darin sich aussprechen, höher anzuschlagen ist, als unserem noch von Romantik überreizten Geschmacke es scheinen mag, so thun wir doch dem Dichter nicht völlig genug, wenn wir ihn nur vom literarhistorischen Standpunkte aus beurtheilen. Das Wesentliche seines Wirkens nnd Schaffens war, dass er die geistig sittlichen Bedürfnisse und Strebungen seiner Zeit, die mächtiger noch in der Reformation ihren Ausbruch nahmen, mit klarem Geiste erkannte und in fasslicher Gestalt seinen Zeitgenossen nahe brachte *H. Sachs* wirkte ähnlich in seinen Gedichten, wie sein grosser Mitbürger, *A. Dürer*, in seinen Kunstwerken, und beide nehmen in gleicher Weise eine Stellung zu dem oben genannten grossen geschichtlichen Ereignisse ein, obwohl es unrecht sein würde, wenn wir durch dieses allein die Beweggründe ihres Dichtens und Schaffens als gegeben ansehen wollten. Derselbe Geist des Zeitalters, der die Reformation zeitigte, bedingte auch die Richtung dieser beiden Männer und so mancher andern Erscheinungen, die durch denselben in ihren Wirkungen auch wieder zum gleichen Ziele hingeführt wurden.

Hans Sachs, der Sohn eines ehrsamen Nürnberger Schneidermeisters, erblickte das Licht der Welt i. J. 1494; nach einer für seine Zeit sehr vollständigen Schulbildung, lernte er seit dem 15. Jahre das Schuhmacherhandwerk und von dem Leinenweber *Lienhard Nunnenbeck* die Kunst des Meistergesanges. 5 Jahre brachte er sodann auf Reisen zu, der Ausübung seiner Geschicklichkeit nach beiden Richtungen mit allem Ernste obliegend. Nachdem liess er sich in seiner Vaterstadt nieder, wo er i. J. 1576 starb, nach Hinterlassung von mehren Tausend Stück poetischer Erzeugnisse. Wir geben in unserer Abbildung die getreue Copie eines Holzschnittes von *Hans Brosamer*, welcher im Original das Bild des Poeten in halber Figur, hinter einem Tische sitzend, ein beschriebenes Blatt in der Hand haltend, darstellt und die Unterschrift enthält: *1545: HANS SACHS ALTER 51 JAR.* Das Zeichen des Malers ist auf dem Bilde zwar nicht angegeben, doch stimmt dasselbe in der Art seiner Ausführung so sehr mit anderen erwiesenen Arbeiten von *H. Brosamer* überein, dass wir nicht Anstand nehmen dürfen, ihm auch diese zuzuschreiben, und aus der Zeit ihres Entstehens selbst wird uns überliefert, dass *Brosamer* dieses Bildniss dem *H. Sachs* zu seinem 51. Geburtstage zum Geschenk gemacht habe. Es existiren von *H. Sachs* noch andere Bildnisse, namentlich eine treffliche Radirung von *J. Amman* vom Jahre seines Todes, auf welcher der Dargestellte einen langen, wallenden Bart trägt. — Das Gesicht *H. Sachsens* hat eine durchaus edle Bildung und bedeutungsvolle Züge, die in dem gemeinen Manne den ungewöhnlichen Geist nicht verkennen lassen.



St. Hieronymus in der Zelle,

nach einem Holzschnitte von A. Dürer.

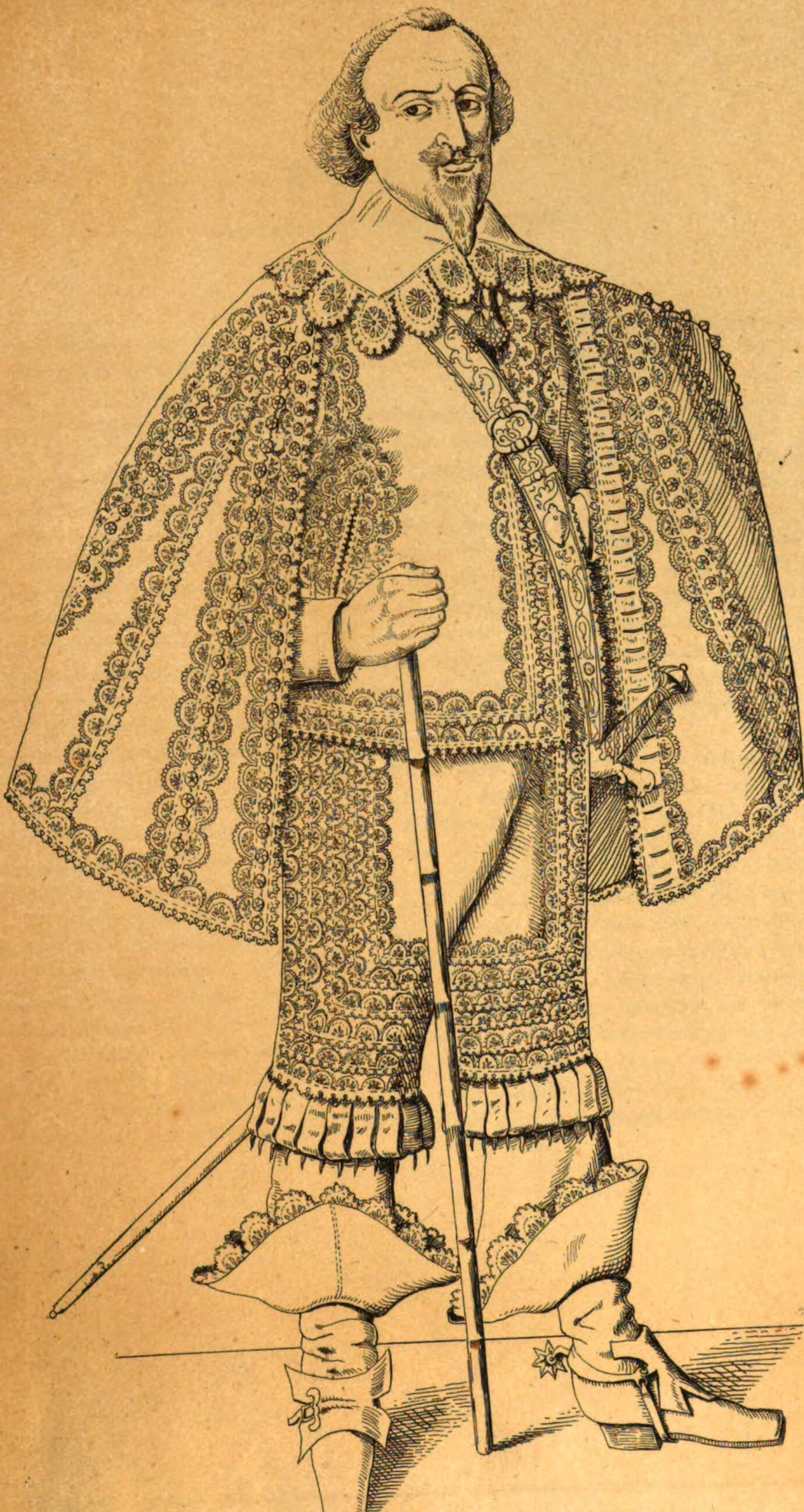
Als Beispiel einer Zimmereinrichtung vom Anfange des 16. Jahrhunderts geben wir in möglichst treuer Copie einen Holzschnitt des obengenannten berühmten Meisters, den heil. Kirchenlehrer Hieronymus in seiner Zelle darstellend, welchen Gegenstand der Künstler zweimal, in Holzschnitt und in Kupferstich, behandelt hat. Gern hätten wir statt des sparsamer ausgestatteten Holzschnittes den reicheren Kupferstich gegeben, doch ist dieser ein solches Wunderwerk der Kunst, dass, um nur eine einigermaassen erträgliche Nachbildung zu geben, eine Hand erforderlich wäre, die nicht zu tief unter der des Meisters selbst stände. Beide Darstellungen stimmen aber in der Weise überein, dass der Heilige in eine Räumlichkeit versetzt ist, die ganz einer Zimmereinrichtung aus der Zeit des Künstlers selbst entspricht, der nicht unwahrscheinlich manches Motiv aus den von ihm selbst bewohnten Gemächern wird entlehnt haben. Auf dem Kupferstiche ist das Zimmer, in welchem der Heilige an seinem Schreibtische sitzt, grösser und, wie gesagt, reicher ausgestattet; trägt auch in seiner flachen, aus Balken und Dielen gebildeten Decke, den grossen Fenstern u. s. w. mehr den Charakter eines bürgerlichen Wohnzimmers, als bei dem überwölbten, mehr zellenartigen Raume des Holzschnittes. In den Einzelnheiten stimmen beide Blätter aber um so mehr überein, jemehr beim Entwurf beider der Künstler an die ihn unmittelbar umgebende Wirklichkeit sich hielt; wir haben da fast dieselben Haus- und Zimmergeräthe und dieselbe Weise sie unterzubringen. An den Wänden umher reihen sich Bänke, die mit Kissen belegt sind; darüber finden sich Tragbretter angebracht, auf welchen Bücher oder allerlei anderes Geräth ruht. Auf dem Holzschnitte sehen wir zur Linken des Heiligen eine kleine Handbibliothek, über seinem Haupte ein Gefäss mit geweihtem Wasser; darauf ruhend den Sprengwedel, der allmorgendlich mit seinen kräftigen Tropfen den Ort von bösen Geistern zu reinigen oder davor zu bewahren hat. Daneben steht ein Leuchter, sodann mehrere Flaschen, die verschiedene Lebenselixire enthalten mögen. Unter der Bord befindet sich die Sanduhr und hier bereits darüber ein Nürnberger Ei, die in dieser Zeit noch einander zur Regelung dienen mochten. Neben dem Bette sind ein grosses Hackmesser, ein Paar Staubbesen, eine Schere von alter Form und ein Rosenkranz aufgehängt. Eine durchgängige Sitte jener Zeit war, Lederriemen an die Wand zu schlagen und dahinter kleine Geräthschaften zu stecken, die leicht wieder hervorgenommen werden sollten. So bemerken wir auf diese Art angebracht über dem Haupte des Heiligen einen Kamm und ein Paar beschriebene Blättchen, an der Rückwand des Schreibpultes ähnliche Briefschaften, eine Feder und eine Schere von neuer Form. Am Schreibpulte selbst ist die abschüssige Platte auffallend, die durch die perspectivische Verkürzung, unter der wir sie sehen, nicht ganz erklärt wird. Die Form der damaligen Schreibtische, von der noch vorhandene Originale weiteres Zeugniss ablegen, unterschied sich auch wirklich von der der unserigen und stimmt ganz zu den geradestehenden, kräftig und langsam gezogenen Linien der Schrift jener Zeit. Im Vordergrunde des Bildes befindet sich rechts eine Kiste, die ebenfalls als Sitz benutzt wird. Links kauert der gewöhnliche Begleiter des heil. Hieronymus, der Löwe den die gemüthliche Ruhe des ganzen Stilllebens in süssestes Behagen einschläfert.



Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel.

1635.

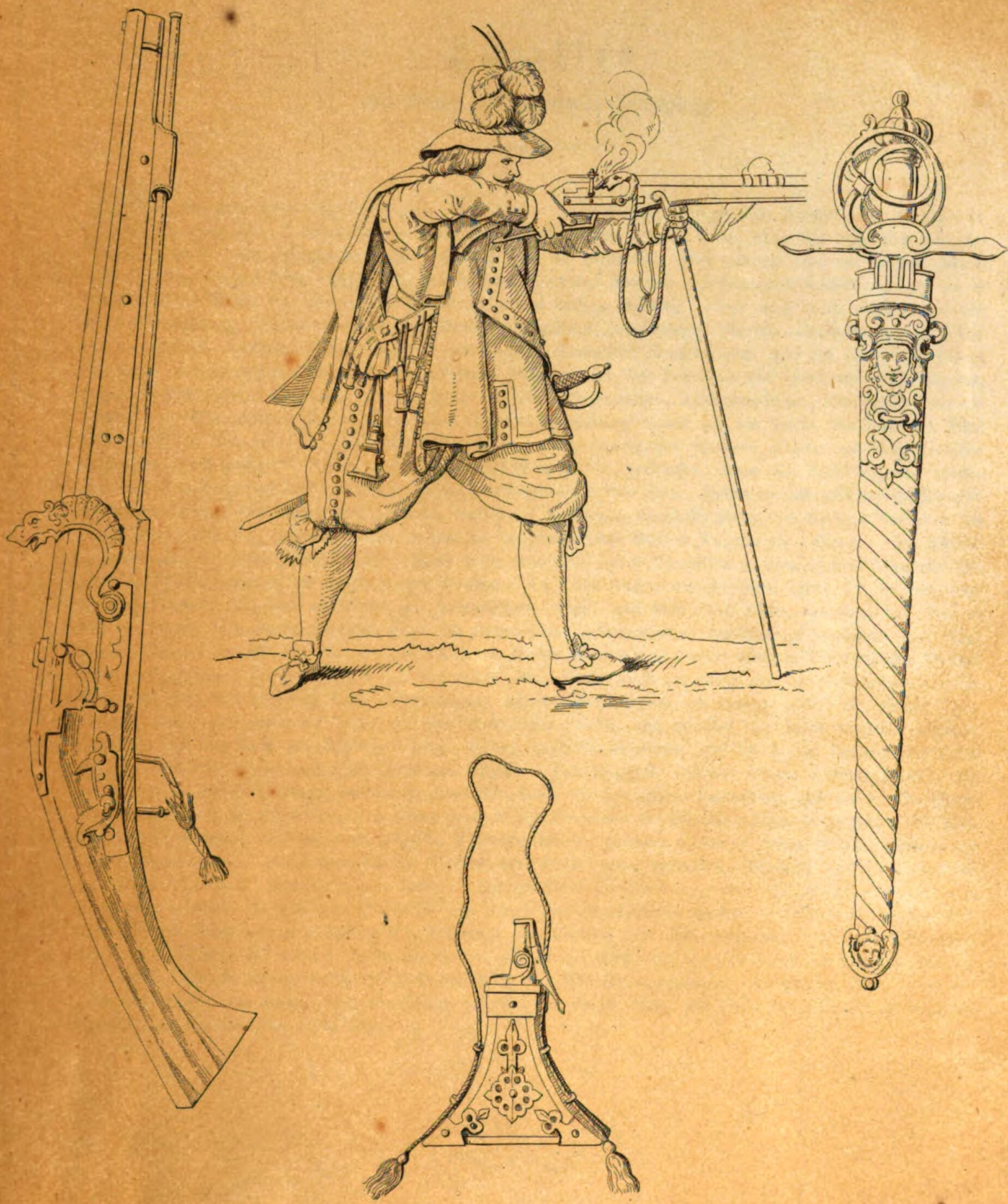
Als Herzog *August* von *Braunschweig-Wolfenbüttel*, welcher den Beinamen des *Weisen* führt, sich im Jahre 1635 mit der mecklenburgischen Prinzessin *Sophie Elisabeth* vermählte, trug er, nach einem gleichzeitigen Kupferstiche, die Kleidung, welche unsre Abbildung nach demselben giebt. Das vorzugsweise Auffallende an derselben ist der übermässige Besatz von Spitzen, welcher vom Kragen bis zu den Stiefeln hinab an den Rändern und Nähten, meist in mehrfachen Reihen, kein Stück der ganzen Kleidung unberührt lässt. Selbst die Degenkuppel, ohnehin schon mit blanker Zierde reichlich versehen, und die grossen, niedergedrückten Stulpen der Reiterstiefeln, welche die ganze kriegerische Richtung der Zeit auch als Tracht des Friedens stempelte, zeigen an den Rändern solche zarte Einfassung. Das Prunken mit feinem Leinen und reichen Spitzen war eine Hauptleidenschaft dieser Periode. In dem ganzen Schnitte der Kleidung aber, in der Art, wie sie dem Leibe anliegt, verkennen wir nicht den Einfluss der freieren, auch hier naturalistisch sich bewährenden Richtung des dreissigjährigen Kriegs. Vor ihr hatten alle die widernatürlichen Auswüchse fallen müssen, welche die spanische Kleidung, der man bis dahin gehuldigt hatte, so lästig und hinderlich machten, die Puffen und Wülste, die steife Halskrause, sowie das enge Beinkleid. — Der Kragen, welchem an den Händen die stets in gleicher Weise besetzten Manschetten entsprechen, legt sich schlicht auf die Schultern herab. Das Wamms und das kurze Beinkleid, welches nur mit seinem Behang über die Kniee reicht, haben mässige Weite, doch nicht so viel, um Falten zu werfen. Auf der Schulter liegt frei das seidene Mäntelchen, allerdings noch eine Hinterlassenschaft der spanischen Tracht, die jedoch nicht für lange mehr sich hielt. Die hohen Stiefel sind von den Knieen an heruntergekrämpt und die Stulpen wieder aufwärts gebogen. Der gerade Abschnitt an der Spitze des Fusses erscheint erst in dieser Zeit. Schon damals vervollständigte das lange Rohr, das später noch eine bedeutendere Rolle spielte, die Tracht, obwohl zu dem mächtigen Stossdegen ein ziemlich überflüssiger Begleiter. Der Kupferstich deutet leider die Farben dieses hochzeitlichen Kostüms nicht an.



Musketier
vom Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts.

G*eorg Frundsperg* war der erste, der mit sicherm Blick die Bedeutung des Kleingewehrs für die Feldschlacht erkannte. Bei *Bicocca* (1522) erlagen dem geschickten Gebrauch, den er von den Hakenschützen machte, die weit zahlreicheren Schweizer, und bei *Pavia* (1525) sank die Blüthe der stolzen französischen Ritterschaft, die bereits triumphirte, vor den spanischen Arkebuseros zu Boden. Aber nur langsam brachen sich die Erfahrungen dieser italienisch-französischen Kriege Bahn. Zwar erkannte man, dass die ungeheure Schwere der Rüstung, welche den sämmtlichen Rittern am Hofe *Franz I.* hängende Schultern verschafft hatte, dennoch umsonst sei, da der Mann allemal verloren war, wenn das Pferd getroffen, und man machte daher im Laufe des sechszehnten Jahrhunderts die Rüstung bedeutend leichter. Aber bis in den dreissigjährigen Krieg hinein galt in der Reiterei selbst der lanzenbewaffnete, schwer geharnischte Theil immer als der erste, und beim Fussvolk verhielt sich zu Anfang des Kriegs die Zahl der Musketiere zu der der Pikenträger wie 1 : 4. Der Krieg selbst aber änderte das, und beim Ausgang desselben war das Verhältniss umgekehrt wie 2 : 1, und der schwere Reiter trug nur noch die visirlose Sturmhaube und den Brustharnisch mit dem Rückenkrebs. — Mit der wachsenden Bedeutung der Schusswaffe, deren Gebrauch complicirter war als der der Pike, war auch das Exercitium, das „Trillen," entstanden; vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts gibt es die ersten Exercierbücher, und im Anfang des folgenden musste der Musketier schon 143 Tempos erlernen.

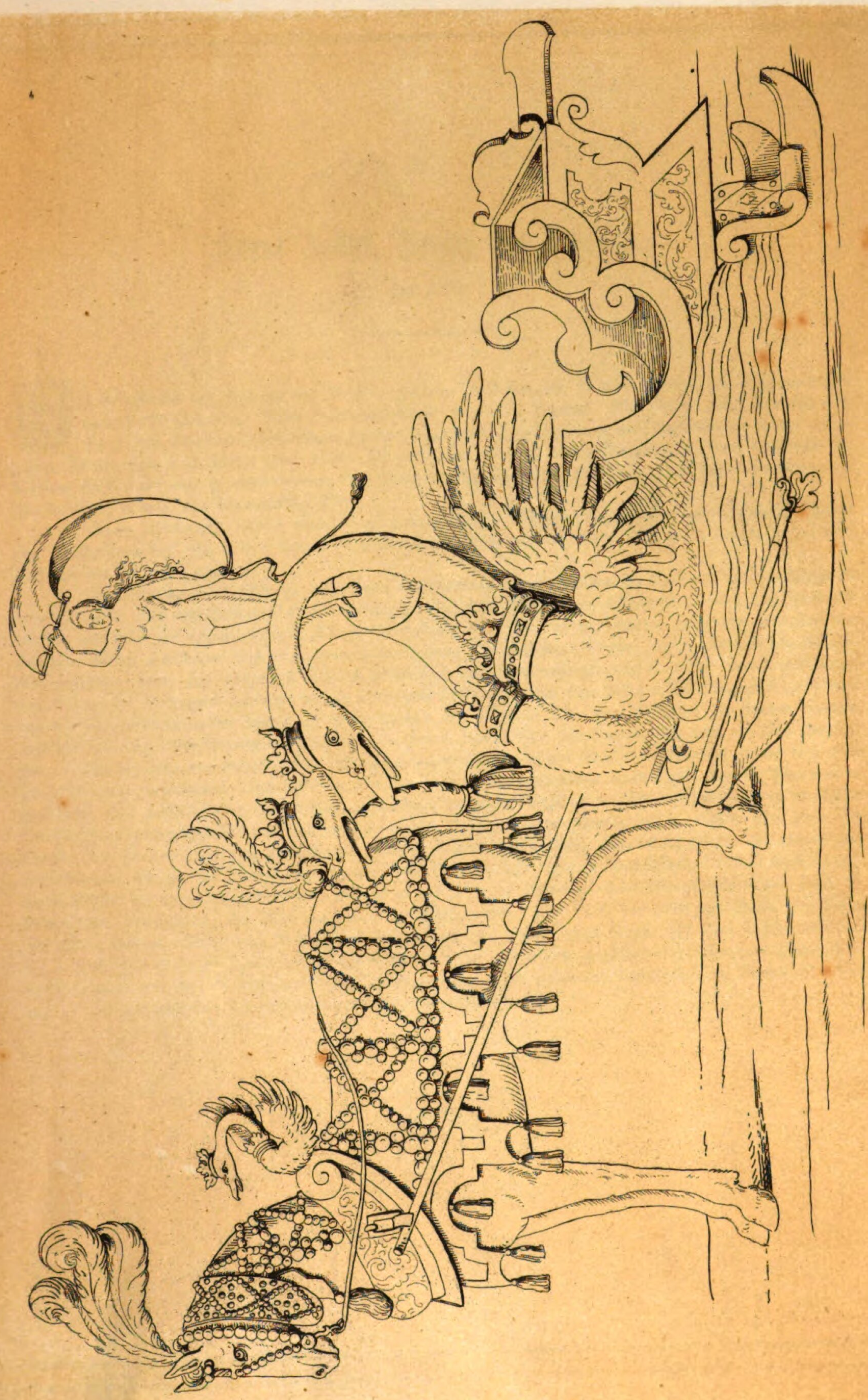
Der Musketier unsrer Abbildung, wie ihn ein alter Kupferstich von *Js. Brunn* zeigt, ist ohne alle Rüstung, denn, bald hierhin, bald dorthin geschickt, musste er leicht beweglich sein; das Schwerste an ihm war seine Waffe und das Lästigste die Gabel zum Auflegen, welche er freilich mit sich herumtragen musste. Die Einrichtung zum Losdrücken und der Handgriff dabei ist nicht wesentlich von dem unsrigen verschieden, aber der Hahn, durch den die Lunte gezogen ist, schlägt von rückwärts auf die Pfanne. Die Lunte brennt an beiden Seiten, für den Fall, dass die Explosion auf der Pfanne das Feuer auf der einen Seite ersticken sollte. An der rechten Seite trägt er das Pulverhorn und anstatt der heutigen Patrontasche einen breiten ledernen Riemen über Schulter und Brust, von welchem eine Menge kleiner, von Holz gedrechselter Büchschen herabhängt, in deren jedem sich das abgemessene Quantum Pulver für einen Schuss befindet. Die Muskete zur Seite ist in der Einrichtung nicht wesentlich von der des Schützen verschieden. Sie sowohl wie der Degen mit dem Korbgriff und die Pulverflasche sind einer feinen, sauber ausgeführten, colorirten Handzeichnung aus derselben Zeit, die schon bei Besprechung der Helme aus dem siebenzehnten Jahrhundert erwähnt ist, entnommen. Die Pulverhörner dieser Art, davon auch Originale im german. Museum vorkommen, waren gewöhnlich mit schwarzem Sammt überzogen und mit Eisen beschlagen.



Schlitten

vom Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts.

Es lässt sich zwar nicht behaupten, dass es der Kunstthätigkeit gegen den Ausgang des 16. und im Beginn des 17. Jahrhunderts schon an aller Phantasie gefehlt habe, aber die eigentlich schöpferische, neu erzeugende Kraft war doch von ihr gewichen. Dies erkennt man am besten daran, dass sie förmlich auf Borg ausgehend, aus fremden Gebieten Formen und Schmuck herbeiholte und sie in willkürlichster Weise von einem Gegenstand auf einen andern übertrug, wenn auch beide nicht in der geringsten Beziehung zu einander standen. Die mittelalterliche, insbesondere aber die antique Sagenwelt leben im 16. und 17. Jahrhundert nicht weniger auf wie die classischen Kunstformen, und die Allegorie tritt an die Stelle der Gedanken. Aber die phantastische Richtung der Zeit begnügte sich nicht mit Vorhandenem, schon Dagewesenem; es mühte sich die Phantasie ab, Missgestalten, Abenteuerliches, Unmögliches zu ersinnen. — Wer möchte glauben, dass das Gesagte Anwendung findet auf ein Buch, welches den Titel führt: „*Della Caualleria, Grundtlicher Bericht von allem, was zu der Reutterei gehörig vnd einem Cauallier dauon zu wissen geburt?*“ Es ist in den Jahren 1609 und 1610 gedruckt. Aber die Abbildungen, welche diesem Werke beigefügt sind, gewähren reiche Bestätigung des Gesagten. Selbst zu rein praktischem Zwecke bestimmte Dinge, wie Zäume und Gebisse, entbehren derartigen Zierraths nicht; die Stangen bestehen oft aus Schlangenleibern, Eidechsen oder zeigen an entsprechenden Stellen Vogelköpfe, Sirenen oder allerlei phantastisch ersonnene Fratzenbilder. Noch mehr aber tritt dieser Charakter in dem letzten Abschnitt des zweiten Theiles hervor, in welchem der Verfasser 60 Abbildungen von Schlitten gibt, die er theilweise selbst erfunden, theilweise aber auch an „kaiserlichem, chur- und fürstlichen Höfen« gesehen hat, wie er uns versichert, von denen übrigens auch die ersteren zur gelegentlichen Ausführung bestimmt sind. Der ganze Schlitten ist oft nur ein einziges Thier, z. B. ein Drache, in dessen offenem Rücken eine Person Platz hat, während der Lenker auf dem Schwanze sitzt. Einer stellt ein Schiff dar mit Masten und schwellenden Segeln, ein anderer, weit widersinniger, einen Orangenbaum, in dessen Kübel die Dame Platz nehmen mag. Vorzugsweise liefert die alte Mythologie Stoffe, und es darf uns nicht Wunder nehmen, wenn wir auf der Kufe des Schlittens einen Felsen aufgerichtet sehen, auf der Spitze Orpheus die Leier spielend und am Fusse herum die gezähmten Thiere. Das Beispiel, welches unsere Abbildung gibt, das achtzehnte in der Reihenfolge, ist ziemlich das einfachste von der ganzen Sammlung, und darum die Wahrscheinlichkeit um so grösser, dass es nicht bloss in der Phantasie des Künstlers Existenz gehabt. Die Kufe bildet ein Gewässer, welches zwei gekrönte Schwäne durchschneiden, zwischen deren Hälsen Fortuna auf einer Wurzel steht. Die Ornamentik des Kastens aus gleich breiten gebogenen Bändern bestehend, ist seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sehr beliebt, und vielfach als Rahmen- oder Giebelverzierung u. s. w. gebraucht worden. In gleicher Weise ist der Rand der Pferdedecke verziert. Ueberhaupt zeigen sich durchgängige Beziehungen zwischen dem Schmuck des Pferdes und dem Gegenstand, den der Schlitten darstellt, wie denn auf unserm Bilde ein kleiner gekrönter Schwan auf dem Kummet des Pferdes sitzt. — Die Farben der Bemalung wählt der Erfinder stets den Sachen angemessen. In unserm Falle heisst es: „*Die zween Schwanen sollen weiss, die Kronen vergült, der Kasten blau, die Decke auf dem Pferde blau, die Schellen und Federn sollen weiss sein.*“ —



Annas Julius, Herzog von Noailles.

Um 1700.

Das Geschlecht der Herren von *Noailles* gehörte in Frankreich zu den ältesten und angesehensten und zählte eine lange Reihe bedeutender und verdienter Männer. Die Würde eines Herzogs und Pairs von Frankreich bekleidete zuerst *Annas*, der Vater des von uns abgebildeten *Annas Julius (Anne Jules)*, geb. i. J. 1650, gest. 1708. Er erbte die Würden seines Vorgängers, war Marschall K. *Ludwigs XIV.*, für den er eine Zeitlang den Krieg in Spanien rühmlich führte; und nahm ausserdem an den höchsten Amts- und Ehrenstellen Theil.

Seine Abbildung, welche nach einem gleichzeitigen, colorirten Kupferstiche genommen ist, liefert uns ein Beispiel der ritterlichen Tracht — wenn dieser Ausdruck für diese Zeit noch erlaubt ist — vom Anfange des 18. Jahrhunderts.

Dieselbe ist noch nicht zu dem Grade der Steifheit entwickelt, den sie im Laufe des Jahrhunderts annahm, doch sind alle Elemente dazu bereits gegeben. Der Hut hat im Allgemeinen noch die Form wie wir sie zur Zeit des dreissigjährigen Kriegs bemerken, doch ist das bewegliche, phantastisch malerische Element daraus entwichen und eine bestimmte Stellung der einzelnen Theile gegen einander ein für alle Mal gegeben. Statt der wallenden Federn bildet eine Goldborte und ein daunenartiger Besatz (Plümage) den Schmuck. Uebrigens gebührte ein so umfangreiches Gestell nur dem Krieger und Marschall; am Hofe wie im bürgerlichen Leben hatten die Hüte bereits seit längerer Zeit eine kleinere, zierlichere Gestalt. Auf der Oberlippe des Mannes bemerken wir noch den letzten Rest des Bartes, den man mit dem Beginne des 17. Jahrhunderts angefangen hatte zuzuschneiden, der dann immer kleiner und kleiner wurde und etwa um 1700 ganz verschwand. Die Perüque hat bereits einen entschiedenen Ansatz zum Zopfe. Das weisse, gestickte, vorn schleifenartig umgeschlagene Halstuch ist noch dasselbe, welches wir bereits nach der Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts die breiten, steifen Halskragen verdrängen sahen. Dafür tritt jetzt der Kragen des Rockes hoch und steif herauf. Dieser letztere ist hellblau mit kirschrothem Unterfutter und Aufschlägen: die beiden Farben, welche am Hofe *Ludwigs XIV.* und in Nachahmung dessen auch an anderen Höfen die staatsmässigen waren und zwar so, dass bei Personen fürstlichen Geblütes das Roth als Hauptfarbe, bei anderen das Blau als solche getragen wurde. Das Roth war dann mit Gold, das Blaue mit Silber besetzt. Unter dem Rocke trägt der Herzog eine gelbe, lange Weste und eben solche Beinkleider. Gelb sind auch die Handschuhe, die Schärpe weiss mit Silber gestickt; die schwarzen Reitstiefeln, noch kolossal wie im 17. Jahrhundert und doch in steife Form gebracht, übertreffen an Plumpheit Alles, was je den menschlichen Körper beschwert und verunstaltet hat.



Elisabeth Charlotte von Bourbon-Orleans.

Um 1700.

Die interessante Portraitfigur dieser Prinzessin, die in der Geschichte des französischen Hofes häufiger unter dem Namen der *Mademoiselle von Chartres* vorkommt, ist derselben Reihe von Bildnissen entnommen, der wir auch die vorstehende des Herzogs *von Noailles* entlehnt haben. Sie zeigt uns ein Beispiel der Amazonentracht damaliger Zeit, die schon, wie es nachher Sitte blieb, in manchen Stücken grosse Aehnlichkeit mit der männlichen Kleidung hat, die damals freilich immer auch noch schmiegsamer als die unsrige war, und sich eher zu einem weiblichen Kostüme umwandeln liess. Auf dem Haupte der kühnen Reiterin bemerken wir denselben Hut, den wir vor dem vorigen Blatte besprochen; nur kleiner, zierlicher und mit wallenden, purpurrothen Federn geschmückt. Das Haar ist perüquenartig gelockt. Den Hals umgibt das ebenfalls schon besprochene Tuch; den Oberkörper derselbe hellblaue Rock mit blassrothem Unterfutter und eben solchen Aufschlägen und die seidene saffranfarbige Weste mit goldenen Knöpfen. Die Purpurfarbe trägt das Unterkleid, welches wahrscheinlich aus schwerem Damaststoff besteht, mit grossen Blumen durchwebt und mit Gold gestickt ist. Auch der blaue Rock trägt hier goldnen Besatz. Statt der Peitsche trägt die Prinzessin, wie auch der Herzog, noch ein Rohr. Das Pferd ist einfach gezäumt; sein fast einziger Schmuck ist eine blassgelbe Decke mit goldner Stickerei.

Die *Mademoiselle von Chartres* war durch Schönheit ihrer Gestalt und Lebhaftigkeit ihres Wesens ausgezeichnet, wovon auch die unter ihrem Bilde befindlichen Verse ein Zeugniss ablegen:

„*Que sous l'équipage de Mars*
Cette jeune Princesse a de dangereux charmes!
Souverains échapez à la fureur des armes
Vous n'échaperez pas au feu de ses regards."



Portrait der Königin Christine von Schweden.

Unter den zahlreichen Bildnissen dieser Königin ist uns keines so charakteristisch erschienen, als ein französischer Kupferstich, den wir auf nebenstehender Tafel in einer Nachbildung von gleicher Grösse geben. Wir finden hier im Gesichtsausdrucke dieser merkwürdigen historischen Persönlichkeit den Schlüssel zu den Räthseln ihres Lebens, wie wir zwar dieses auch wieder zu Hülfe nehmen müssen, um jenen ganz zu verstehen. *Christine von Schweden*, einzige Tochter König *Gustav Adolphs* und der Königin *Maria Eleonore*, geb. 1626, artete in ihrer ganzen Naturanlage nach ihrer Mutter, mit der ihre Gesichtsbildung auch die grösste Aehnlichkeit hat.

Nicht nur ausgerüstet mit allen Fähigkeiten, die für ihren hohen Beruf sie würden geeignet gemacht haben, konnte sie sogar der seltensten Vorzüge sich rühmen, die auch auf einem weit bedeutenderen Schauplatze und in einer anspruchsvolleren Rolle, als die einfachen Verhältnisse des nordischen Reiches ihr zugestanden, sie mit Ruhm würden haben spielen lassen. Blühend in Jugendfrische und fast männlicher Kraft, schön von Gestalt und so reich begabt mit geistigen Fähigkeiten, dass sie im 18. Jahre den Thucydydes in der Ursprache las und der lateinischen, deutschen und französischen Sprache mächtig war, fehlte ihr Nichts als ein Gegenstand, der ihr einigermaassen das Gleichgewicht geboten und daran sie ihre Kräfte hätte prüfen mögen. Wäre sie unter den Augen ihres Vaters erzogen, würde ihr Leben eine ganz andere Richtung genommen haben; aber aufgewachsen unter der Leitung einer Frau (ihrer Tante *Katharina*, der Schwester Gustav Adolphs und Gemahlin des Pfalzgrafen *Johann Casimir)*, zu früh und ausschliesslich der Bewunderung und Schmeichelei ihrer Umgebung ausgesetzt, verlor sie den inneren Halt. War sie auch erhaben über kleinliche weibliche Eitelkeit und ihr Blick hell genug, um die gewöhnliche höfische Schmeichelei zu würdigen, so war es am Ende doch nur ihre gefeierte Person, die auch in ihrem Bewusstsein sich vordrängte, und der Ruhm bei Anderen, wonach sie strebte. Ihrem vereinzelten Ich opferte sie die Bedingungen ihres Geschlechtes und die Pflichten ihres Berufes, und suchte sie jenes auch mit den edelsten Mitteln der Bildung zu heben, so ward es doch durch das Aufgeben ihrer natürlichen und geschichtlichen Stellung mit hinabgezogen. Statt in weiblichen Arbeiten sich zu erholen, wie sie ihre Zeit auch den Fürstinnen noch anwies, liebte sie es mehr auf „schnaubendem Renner" den Wald zu durchstreifen; um sich nicht der Gewalt eines Mannes zu unterwerfen, verschmähte sie die Ehe und konnte doch nicht vermeiden, dass sie Günstlingen unterthan wurde. Der ausserordentlichen Energie und Klarheit, mit der sie anfangs sich der Staatsgeschäfte annahm, lag doch weniger eine innige Hingebung als das Gefühl zu Grunde, dass sie auch dieses neben Anderem mit Leichtigkeit zu betreiben im Stande sei, und als mit der Zeit dieses nicht mehr von Statten ging, ergriff sie Ueberdruss an der Regierung. Ihrem lebhaften Interesse für Kunst und Wissenschaft, dem tiefen Bedürfnisse nach geistiger, sittlicher Aufklärung thaten die sonstigen Anforderungen und Zerstreuungen ihres Lebens zuviel Abbruch, als dass sie auch hierin sich völlig hätte genug thun können. So war es nur eine nothwendige Folge, dass sie endlich durch den Uebertritt zur katholischen Kirche sich einer Macht anheimgab, die ihrem maasslosen, unbefriedigten Streben imponirende Schranken zu setzen vermochte.

Unsere Abbildung dieser Fürstin muss in eine Zeit ihres Lebens fallen, als die Entwicklung desselben bereits den Höhepunkt überstiegen hatte. Aus dem grossartigen, bedeutungsvollen Bau ihres ganzen Antlitzes sind die Spuren der Jugend und Schönheit noch keineswegs verwischt, doch die tiefgesenkten oberen Augendeckel, der nachlässig geworfene Mund deuten auf eine Resignation, in die Uebersättigung und Verachtung auf eine bedenkliche Weise sich mischen.



Das Fischerstechen auf der Pegnitz zu Nürnberg.

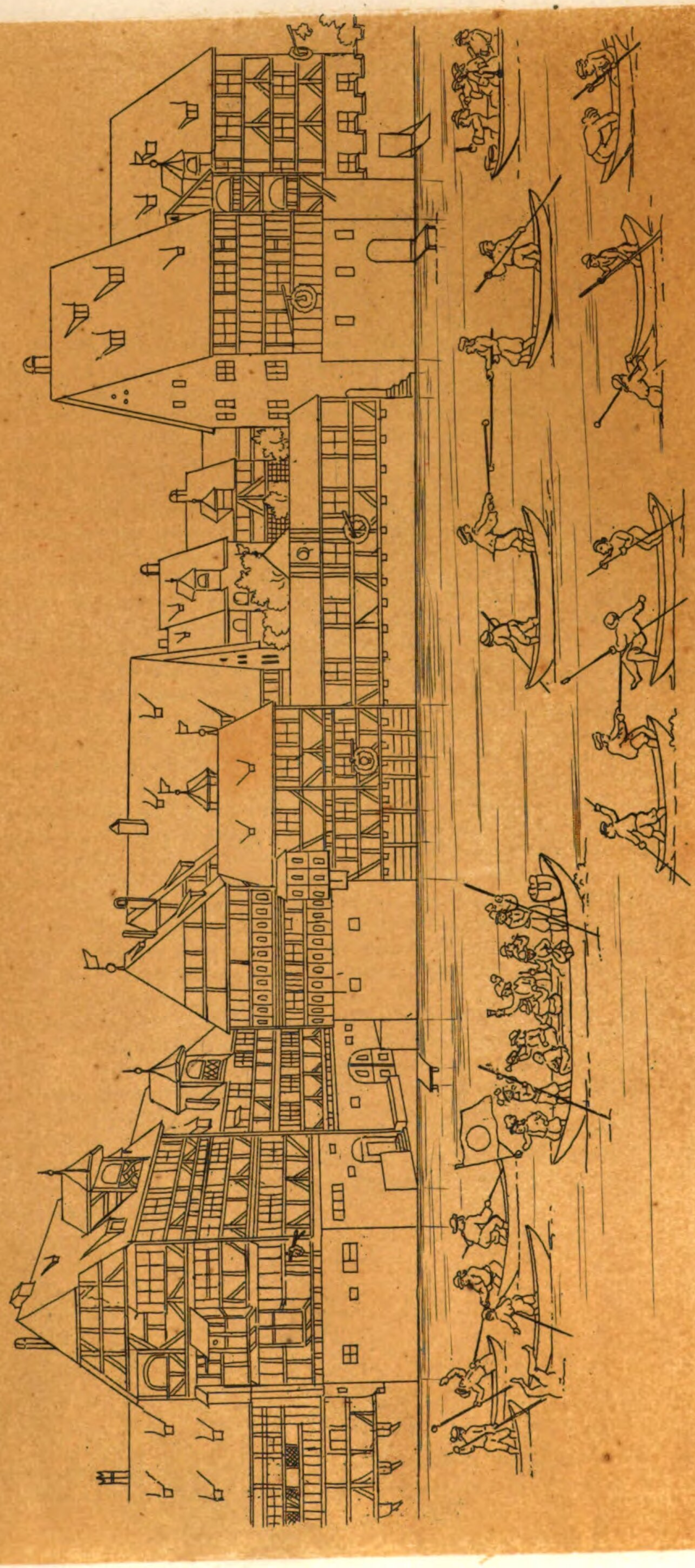
Siebenzehntes Jahrhundert.

Vom Ende des Mittelalters bis tief in die neuere Geschichte hinein gehörte das Fischerstechen zu den beliebtesten Volksbelustigungen, namentlich in den freien Reichsstädten, wo anfangs die jährliche Wiederkehr dieses Schauspiels sich an bestimmte festliche Tage knüpfte, wie in *Ulm* an den sogenannten Schwörtag, wo die Bürgerschaft von neuem den Eid der Treue leistete *; während es später nur noch bei besonderen Gelegenheiten, namentlich solchen, welche Erinnerungen an die alte Zeit und Herrlichkeit wach riefen, wieder in Ausübung gebracht wurde. In *Nürnberg* knüpfte sich die Feier, als sie noch regelmässig gehalten wurde, an das Pfingstfest. Der dreissigjährige Krieg brachte jedoch in diesen, wie in andere ähnliche Gebräuche eine Unterbrechung und i. J. 1649, beim Abschlusse des westphälischen Friedens, wurde in dessen Feier zu Nürnberg als etwas Aussergewöhnliches auch das Fischerstechen mit aufgenommen. Darnach kommt es wieder einmal i. J. 1671, und nach 33 Jahren wieder bei Gelegenheit der Krönung Kaiser Josephs I. i. J. 1704, und zwar zum letzten Male vor.

Das Stechen selbst, gewissermaassen ein Turnier zu Wasser, wie wir es nach einer alten Handzeichnung im germanischen Museum auf nachstehender Tafel abgebildet haben, bildete nur den Gipfelpunkt einer oft durch mehre Tage ausgedehnten Feier, in der die Fischerzunft einer Stadt sich von der Arbeit des Jahres die Erholung abbrach, und woran die übrige Bürgerschaft mehr gelegentlich hauptsächlich als Zuschauer des in Rede stehenden Schauspieles Theil nahm. Anfänglich waren mit diesem Feste öffentlicher Tanz und Mummenschanz aller Art verbunden, so dass man zum Theil auch in manigfachen Verkleidungen das Stechen selbst hielt. Auf Abbildungen aus späterer Zeit findet sich indess davon keine Spur mehr, doch die Begleitung von Musik, Schmausereien und Trinkgelage scheint man bis ans Ende fest gehalten zu haben. Das eigentliche Stechen bestand darin, dass man, vereinzelt oder in grösseren Gesellschaften in zwei Parteien getheilt, auf leichten Nachen, von denen jeder einen Ruderer und einen Kämpfer enthielt, gegen einander fuhr. Die Kämpfer, mit langen, den alten Turnierlanzen nicht unähnlichen Stangen bewaffnet, suchten mit dem vorn befestigten platten Schilde den Gegner vor die Brust zu treffen und in's Wasser zu stürzen. Die Ehre, welche ein Sieger davon trug, wurde durch einen ausgesetzten Preis noch lockender gemacht. Die Kosten, welche die Ausstattung des Festes verursachte, wurden durch eine vorhergehende Sammlung in der Stadt, später auch durch Eintrittspreise der Zuschauer gedeckt. Ausser baarem Gelde nahm man auch Gaben anderer Art entgegen, die, als Preise bestimmt, an hohen aufgerichteten Bäumen aufgehängt wurden. Das Spiel auf dem Wasser nahm in der Regel die Nachmittagsstunden des ersten Tages ein, während welcher es auch an allerlei anderen, zum Theil derben Volksbelustigungen nicht fehlte.

Interessant wird die nebenstehende Abbildung noch durch die Ansicht der Reihe von, zum Theil bedeutenden Fachhäusern, die noch im 17. Jahrhundert hauptsächlich das Aussehen der Städte bedingten.

* *S. J. Scheible, das Schaltjahr. S. 517.*



Der St. Johanniskirchhof zu Nürnberg.

Wenn wir eine Abbildung dieses Kirchhofes in seinem jetzigen Zustande geben, können wir gleichwohl darauf bestehen, ein Denkmal der Vorzeit vor die Anschauung geführt zu haben; denn ausser wenigen neuen Grabdenkmälern und Restaurationen an alten ist darauf fast nur neu, was die Natur in ihrer Verwaltung hat, die blumenlose Grasdecke und wenige zerstreute Trauerweiden. Alles andere, die Kirche und Kapelle, der berühmte Oelberg von *Adam Kraft*, die Anordnung der Gräber und ihre Denkmäler gehören den früheren Jahrhunderten an. Und wo hie und da etwas Neues hinzugefügt worden, ist es der alten Weise angepasst, so dass der ästhetische Eindruck des Ganzen nicht gestört wird. Dieser unterscheidet sich auf den ersten Blick von dem Charakter unserer neueren Friedhöfe. Da ist keine Spur von den Gartenanlagen, den schmucken gusseisernen Kruzifixen, prunkenden Säulen und Tempeln, die bei uns die Stätte der Verwesung fast bunter machen, als das Leben selbst. Eine weite, scheinbar ordnungslose Menge schwerer Steinplatten, zum Theil halb versunken, bezeichnet hier die einzelnen Begräbnissstellen und giebt dem Ganzen ein drückendes, schwermüthiges Ansehen. Der fromme Wunsch des „*levis sit tibi terra*" kann hier nicht aufkommen und es wird uns klar, wie das sonst so farbige, lustige Leben der Alten rein im Genusse der unmittelbaren Gegenwart haftete und öde und grau wurde, so wie diese zu Ende ging. — Dennoch stimmten im Grunde die Kirchhöfe damaliger Zeit in ihrem Charakter mit der ganzen Erscheinung des Lebens, wie dieses bei näherer Kenntniss auch in anderen Sphären sich darstellt, völlig überein und die eben angedeutete Anschauung stellt, wie so manche andere, die wir noch von der Vergangenheit festhalten, bei genauerer Prüfung als eine romantische sich heraus. Wie im Mittelalter jede Stadt und gewissermaassen jedes Haus eine Festung vorstellte und mehr Schutz als einen angenehmen Aufenthalt zu gewähren bestimmt war, so sah man auch in den Begräbnissen vorzugsweise das bestimmt umgränzte Eigenthum, das die eignen Todten von fremden scheiden sollte, und war vor Allem bemüht, diesen Charakter an denselben auszuprägen, der sich dann auch in der äusseren Erscheinung kund gab. Diese schweren Platten der alten Gräber sind mehr als Mauern, denn als Schmuck zu betrachten. Indess entbehren sie in ihrer Weise auch dieses nicht. Ihn bilden nämlich die aus Bronze gegossenen und kunstreich ciselirten Epitaphien mit Inschriften, Namen und Wappen der Verstorbenen und der Familien, welchen das Begräbniss eigenthümlich gehörte. Auf den Denkmälern der alten patrizischen Familien finden sich diese Epitaphien oft zu prachtvollen Kunstwerken ausgebildet, und auf den beiden Nürnberger Kirchhöfen, die in dieser Weise erhalten sind, finden sich manche, die noch von *Peter Vischer* oder seiner Schule herrühren dürften.

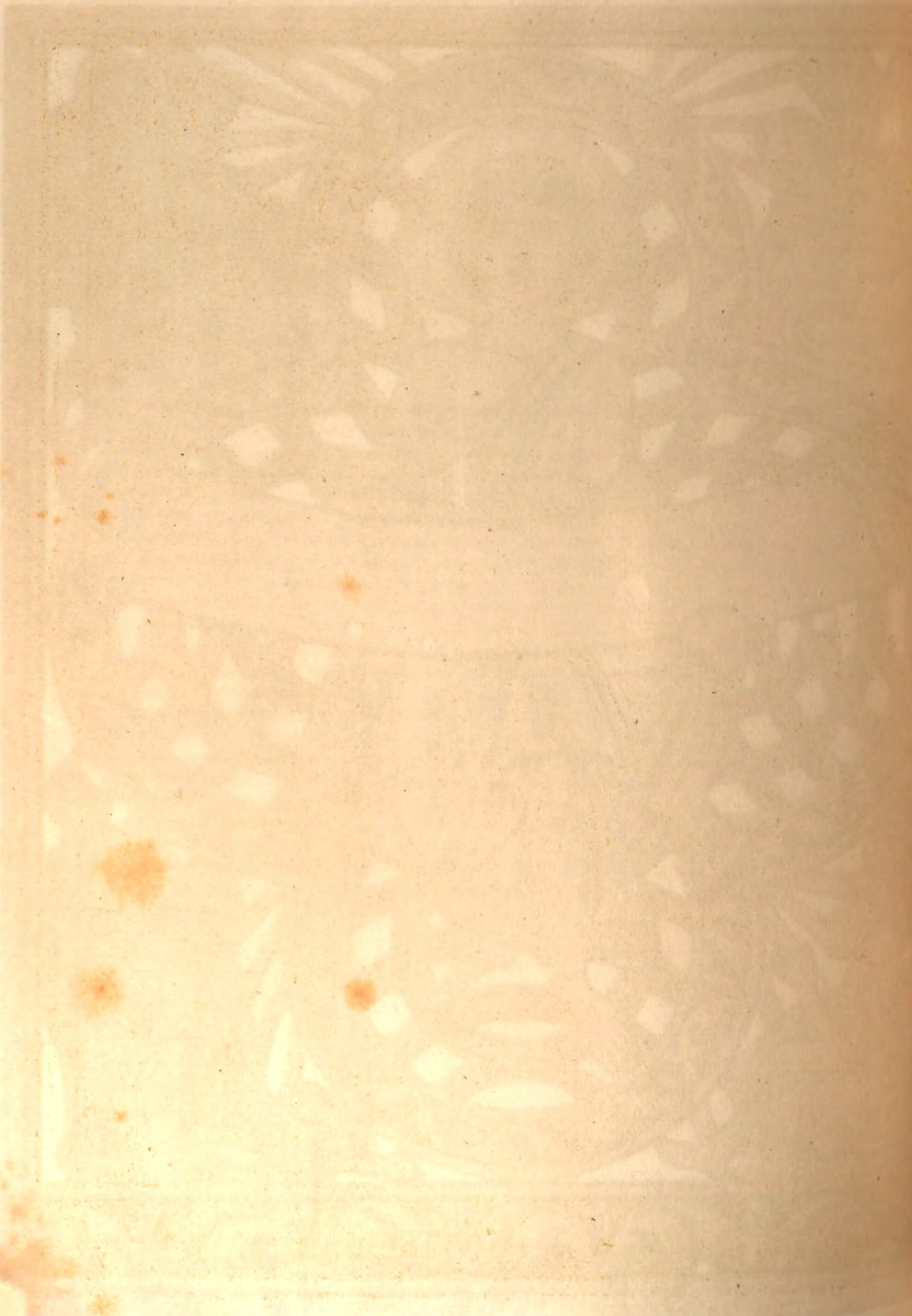
Unsre Abbildung stellt nur einen Theil des St. Johanniskirchhofes dar. Links im Hintergrunde sehen wir einen Theil des Kirchleins, das auf demselben sich befindet. Weiter rechts im Mittelgrunde das Grabmal *Albrecht Dürers* in seiner Renovirung 1681. Auch *Hans Sachs* liegt hier begraben und manchen anderen Namen liest man, dessen Träger in der Geschichte der Stadt oder seiner Zeit eine bedeutende Rolle spielte. Ein ähnliches Aussehen, wie der abgebildete, bietet der St. *Rochuskirchhof*. Streiten auch manche Städte in Anbetracht alterthümlichen Aussehens mit Nürnberg, so möchten anderswo gleiche Kirchhöfe kaum noch aufzuweisen sein. Wir haben die Versicherung eines unsrer namhaftesten und weitest gereisten Gelehrten, dass man bis zu den Friedhöfen der armenischen Christen wandern müsse, um einen ähnlichen Charakter ausgeprägt zu finden.



Gestochene Platte am Leuchter Kaiser Friedrichs I. im Dom zu Aachen.

Bekanntlich bewegt sich die Kunst des früheren Mittelalters in dem Kampfe und der Verbindung der neuen Ideen, welche durch das Christenthum und die Germanen in die Weltgeschichte eingetreten waren, mit den antiquen Formen. Anfangs fehlte jenen, da sie noch unausgebildet, in der Läuterung und Kräftigung begriffen waren, die Fähigkeit, sich selbst ihren eigenthümlichen Styl zu schaffen, und so war es natürlich, dass sie sich in Tradition und Technik fügten und das Kleid der Antique anzogen. Aber in demselben Maass, wie diese abstarb, da ihr geistiger Inhalt längst todt war, klärten und vertieften sich jene, erstarkten und zeigten mit grosser Kraft das Verlangen, als neue Ideen auch in neuen Formen sich auszusprechen. Doch ging es damit keineswegs rasch, und wir sehen noch lange die Form hinter der Tiefe der Empfindung, die Ausführung hinter dem Gewollten zurückbleiben. Wenn wir aber in der in Rede stehenden Periode, welche mit dem romanischen Style in der Baukunst zusammenfällt, auf Manches stossen, was unserm ästhetischen Gefühle widerstrebt, ja uns gradezu hässlich erscheint, wenn wir Härte, Strenge, Uebertreibung begegnen, so haben wir diese Eigenschaften nicht ohne Weiteres als Unvermögen oder Fehler zu betrachten, sondern häufig sind sie Absicht und nur Ausfluss des herrschenden Styls, der wiederum aus den Ideen, welche die Zeit durchströmten, herzuleiten ist. Rufen wir uns nämlich die unbedingte, alles durchdringende Macht der Kirche in der Periode der Kreuzzüge in's Gedächtniss, so werden wir den strengen, heiligen Ernst, der diese Kunstschöpfungen erfüllt, erhaben finden; und die Uebertreibungen in Bewegung und Ausdruck werden uns erklärlich scheinen, wenn wir der ungebändigten Leidenschaften dieser Zeit, des abenteuerlichen Strebens in's Weite, über das Gewöhnliche hinaus gedenken. Von diesem Gesichtspunkte aus werden wir bei der nachstehenden Abbildung keinen Anstoss mehr nehmen an der ans Steife gränzenden Stylisirung der Zeichnung, z. B. der Haare u. a.; vielmehr werden wir nicht umhin können, neben dem Reichthume der Ornamentik auch Tiefe der Empfindung, Grossartigkeit der Auffassung und erhabenen Ernst anzuerkennen. Unser Bild ist das getreue Facsimile (in Steindruck) einer gravirten Platte aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Kaiser *Friedrich I.* stiftete über dem Grabe *Karls des Grossen* im Dome zu Aachen einen Kronleuchter, unter dessen unterer Fläche sich sechszehn solcher Messingplatten mit gravirten Darstellungen aus dem neuen Testamente befinden. Ein Theil derselben behandelt die ersten Verse der Bergpredigt, welche mit lateinischer Schrift auf die von Engeln gehaltenen Spruchbänder eingravirt sind. Zu diesen gehört auch die unsrige; doch ist die Inschrift vom Roste fast verlöscht. Die äussere Randverzierung vollständig wiederzugeben, gestattete uns leider der Raum nicht; wir mussten uns mit der untern Seite begnügen, doch sind die drei übrigen ihr gleich. — Die Platten sind zum Theil durchbrochen verziert, was unsre Abbildung durch den Ton wiederzugeben sucht.

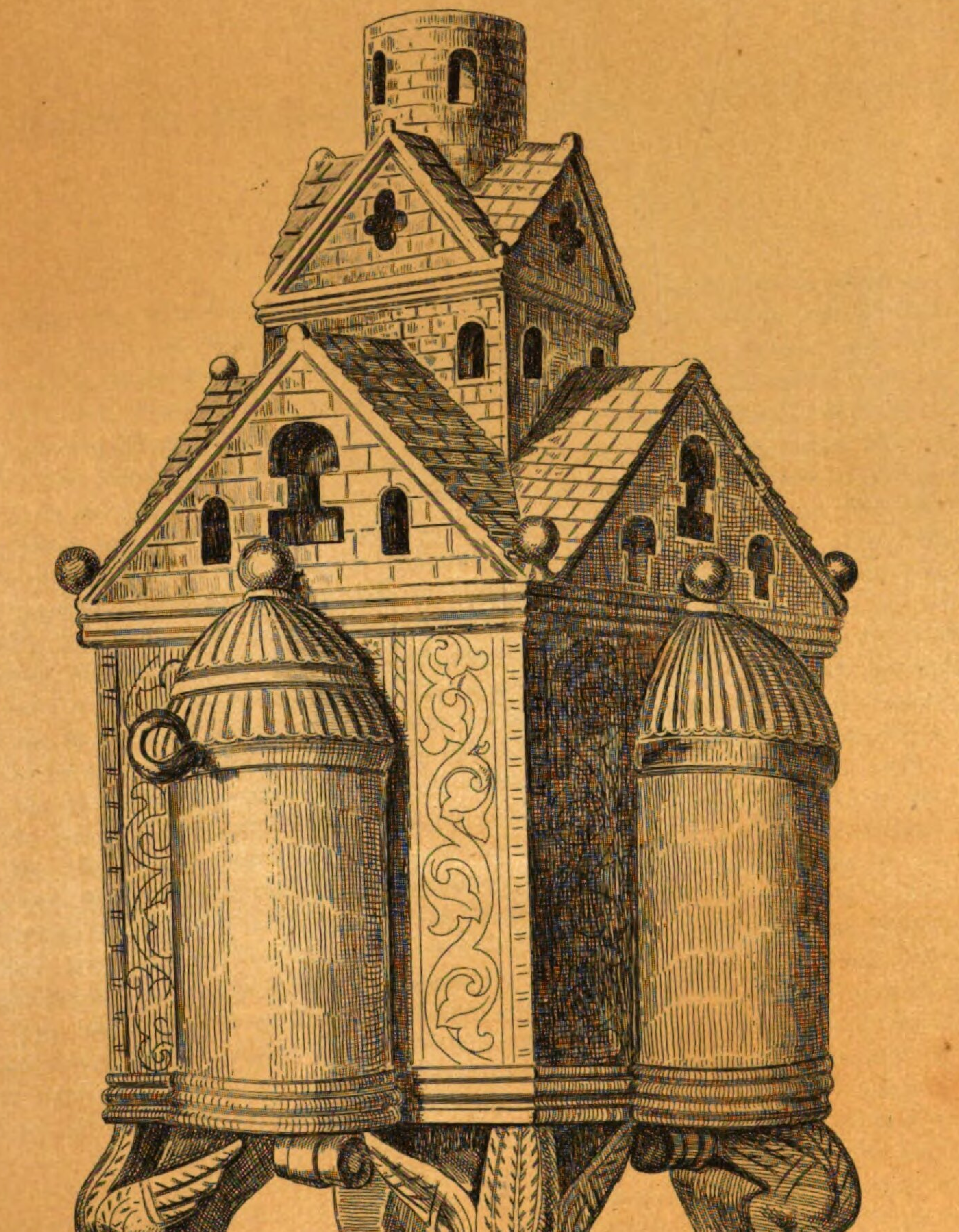




Rauchfass

aus dem zwölften Jahrhundert.

In der Periode, welche wir in der Geschichte der Baukunst die romanische zu nennen pflegen, liebte man es, auf einzelne Geräthe und Gefässe, besonders auf solche, welche kirchlichen Zwecken dienten, Formen anderer Gegenstände zu übertragen. Thierfiguren, deren Anwendung überhaupt für diese Zeit charakteristisch ist, dienten als Wassergefässe, wie z. B. ein Löwe oder mit mehr symbolischer Beziehung auf die Reinheit des Herzens eine Taube als Aquamanile das Wasser enthielt, mit welchem sich der Priester vor der Darbringung des Messopfers die Hände wusch. Den *Rauchfässern*, welche bis auf die in Rede stehende Zeit mehr urnenartige, kugelförmige oder halbkugelige Gestalt mit einem runden Fusse gehabt hatten, lieh von jetzt an die Architektur ihre Formen. So stellt das Rauchfass unserer Abbildung, welches dieser Periode angehört, eine Kapelle in romanischem Styl dar. Auf vier geflügelten Eidechsen als Füssen ruhend, baut es sich auf aus quadratischer Grundfläche; allen vier Seiten liegen halbkreisrunde, mit Halbkuppeln gedeckte Chornischen vor. Ein ähnliches, aber weit reicheres Rauchfass derselben Zeit ist im 3. Bande des grossen Werkes von Lacroix und Seré: *le moyen âge et la renaissance* abgebildet, nur ist der eigentliche Kohlenbehälter, das Becken, eine auf rundem Fusse ruhende Schale, deren Durchschnitt ein Vierpass ist; auf derselben erhebt sich als Helm in frei romanischem Styl ein kirchliches Gebäude mit quadratischer Grundfläche, in der Mitte der vier Seiten mit dreiseitigen, rechtwinkeligen Vorlagen und mit runden an den Ecken. — Es versteht sich, dass mit der Herrschaft des gothischen Styls auch die architektonischen Formen der Rauchfässer demgemäss umgewandelt wurden. Der Helm glich fortan in genauer Construction, doch im Verhältniss weniger steil aufstrebend, einem gothischen Thurme mit reicher durchbrochener Arbeit, deren Oeffnungen dem nöthigen Luftzuge und dem Hinauslassen des Rauches dienten. Die Goldschmiedekunst, welche überhaupt im Mittelalter eine ausserordentliche Höhe technischer Vollendung erreichte, fand an solchen Gefässen würdige Aufgaben. Als Material diente vergoldetes Kupfer, erst später Silber. Von jenem Metalle ist auch das Original unserer Abbildung, welches früher in einer Privatsammlung in Nürnberg sich befand.



Die Söhne des Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg.

1470 — 1480.

Wir haben schon öfter Gelegenheit gehabt (vgl. Frauenkopftracht aus der zweiten Hälfte des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts, Margaretha von Henneberg), auf den ausschweifenden Geschmack, die Buntheit in Farben und Formen und den Reichthum der Stoffe, welche die Moden des 15. Jahrhunderts charakterisiren, aufmerksam zu machen. Unser Beispiel, welches nach einem Gemälde der Ritterkapelle zu Ansbach in den Söhnen des Markgrafen *Albrecht Achilles von Brandenburg* uns die Tracht junger Leute aus den höhern Ständen dieser Periode vor Augen führt, vermag leider nicht den vollen Eindruck des Originals wiederzugeben, da für den bunten Wechsel der lebhaftesten Farben die Beschreibung ein zu unvollkommener Ersatz ist. Um so deutlicher spricht der Schnitt der Kleidung, welche namentlich im untern Theil ihren Hauptcharakterzug im 15. Jahrhundert, die Enge, völlig bewahrt hat; auch die langen Schnabelschuhe stehen noch in voller Blüthe. Sämmtliche fünf Jünglinge, die wir im Einzelnen mit Zahlen von links nach rechts — für den Beschauer — bezeichnen wollen, haben den Hals weit entblösst, wie sich noch Albrecht Dürer auf seinem Portrait von 1498 trägt. Von der Jacke ist namentlich bei 3 und 5 nur ein kleines gelbes Stück zu sehen, die ganze Breite der Brust ist ausgeschnitten und zeigt das weisse Hemd, abwärts und am Saum des Halses mit breiten goldenen, rothbestickten Borten besetzt. So ist es auch bei 2 und 4. Bei jenen beiden sind auch die Aermel der Jacke fast völlig weggefallen, nur ein breiter blau-gelb-rother Streifen ist übriggeblieben, welcher von der Schulter bis zum Schluss des weissen Hemdärmels herabgeht und mit gleichfarbigen gewundenen Bändern um diesen gehalten ist. Bei 2 ist die Jacke mit den Aermeln blau; bei 4 grün; 3, 4 und 5 tragen auf der rechten Schulter ein kurzes purpurrothes Mäntelchen; 4 ein grünes Beinkleid, gleichfarbig seiner Jacke. Die gleichen Beinkleider von 3 und 5 sind dreifarbig, nach der Länge getheilt. Das linke Bein und der vordere Theil des rechten ist purpurn wie das Mäntelchen, dann folgt gelb und nach hinten blau. Die Schuhe sind sämmtlich schwarz, um das Fussgelenk theilweise mit gelben Bändern gehalten. 3, 4 und 5 haben Ketten um den Hals, an welchen auf der Brust ein Amulet verborgen sein mag; alle 5 sind mit dem Schwanenorden geschmückt. — Am auffallendsten unterscheidet sich Nr. 1 in der Kleidung, doch sind Schuhe und Beinkleid gleich den übrigen. Der grosse schwarze, mit hellbraunem Pelz besetzte Ueberwurf, die Schaube, bedeckt den grössten Theil des Körpers; auf der Brust ist eine nicht ausgeschnittene schwarze Jake erkennbar. Das Haar hält er völlig eingeschlossen in eine schwarze, mit Goldborten besetzte Haube, während die andern es frei in Locken auf Schultern und Nacken herabfallen lassen. Die Stirnreifen sind blau-weiss-roth, oder blau-weiss, oder schwarz-weiss gewunden; der Schmuck desselben bei 2 ist ein Reiherbusch, bei 3 goldenes Eichenlaub. — Unter den Knieenden ist das brandenburgische Wappen angebracht.



Russische Kriegstracht

vom 16. Jahrhundert.

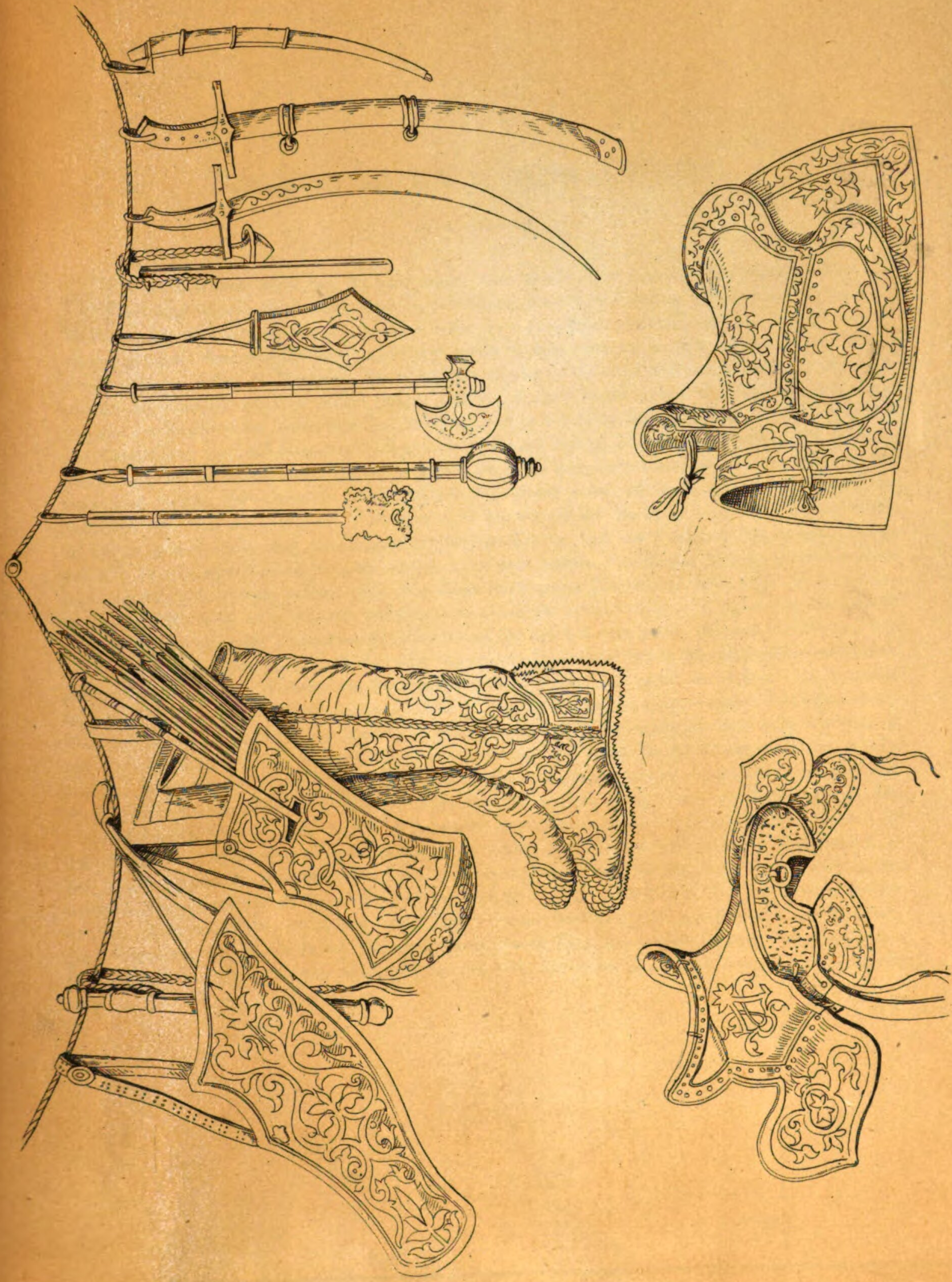
Sigmund Freiherr *von Herberstein* machte gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in kaiserlichem Auftrage unter andern grossen Reisen auch zwei Gesandtschaftsfahrten nach Moskau zum Grossfürsten *Basilius* und brachte von dort nicht nur eine Anzahl merkwürdiger, für die Zustände und Sitten jener Länder charakteristischer Gegenstände, sondern eine noch grössere Menge interessanter Beobachtungen mit, die er in einem „*Moscovia*" betitelten Werke erst lateinisch, dann in deutscher Uebersetzung niedergelegt hat. Nach dieser Schrift sind die Russen damaliger Zeit noch durchaus ein asiatisches Volk, doch von *Herberstein* genau genug beschrieben, um sie in Gegensatz zu den benachbarten Stämmen bringen und die Grundzüge des späteren russischen Charakters darin wieder erkennen zu können. Die unaufhörlichen Kriege und Fehden, unter denen das noch ziemlich lockere Reich schon seit Jahrhunderten seine Existenz behauptete, mochten Ursache sein, dass eine kräftige, fühlbare Herrschaft für das grösste Glück und den höchsten Ruhm geachtet wurde. *Herberstein* sagt: „*Das volckh ist also naturt, das sy sich der aigenschafft* (des Unterthanseins) *mehr dan der Freyheit beruemen.*" „*Alle im Land nennen sich jres Fürsten Chlopn, das haist verkhauffte Knecht.*" Man spottete damals über die benachbarten Litthauer, die unter einem weniger straffen Regimente standen. Obgleich die heutige Leibeigenschaft sich noch nicht ausgebildet hatte, so waren doch alle Elemente dazu gegeben. Die Reichen hatten erkaufte oder gefangene Leute zu Dienern, und auch ein frei eingegangenes Verhältniss erlaubte dem Dienenden nicht, dasselbe nach eignem Willen zu lösen. Der Vater hatte das Recht, seine Söhne in Dienst zu verkaufen, und Freigelassene pflegten sich wieder anders wo in Dienstbarkeit zu geben. Wer zu keinem Unterthanen in Hörigkeit stand, war dem Grossfürsten als Hofdiener oder Krieger verpflichtet und alle zwei oder drei Jahre wurde Musterung über Zahl und Stärke der Kriegsmacht gehalten. Wer es vermochte, unterhielt selbst sich mit Dienern und Pferden; die Anderen bekamen spärlichen Unterhalt vom Fürsten. Die ganze Kriegsmacht war beritten; die Hauptwaffe Bogen und Pfeile; Geschütz versuchte erst *Basilius* einzuführen, doch noch mit geringem Erfolge. Der Angriff in der Schlacht wird beschrieben, wie wir ihn noch heute bei asiatischen Völkern finden: ein heftiger Andrang, hurtiges Abschiessen der Pfeile und rasche, verstellte Flucht. Städte und Schlösser, bemerkt *Herberstein*, nehmen die Russen mehr durch Verrätherei als durch Gewalt. Nur die Reichen besassen Schutzwaffen von Metall; die übrigen trugen dick mit Baumwolle ausgenähte Röcke mit hohen Krägen, wie sie unsere Abbildung, die dem genannten Werke entnommen ist, zeigt. Der Kopf war nie mit Eisen, sondern mit einer hohen, eiförmig zugespitzten Mütze bedeckt. Ueber Einzelnheiten der weiteren Bewaffnung wird auf nächstem Blatte die Rede sein.



Russische Waffen und Geräthe

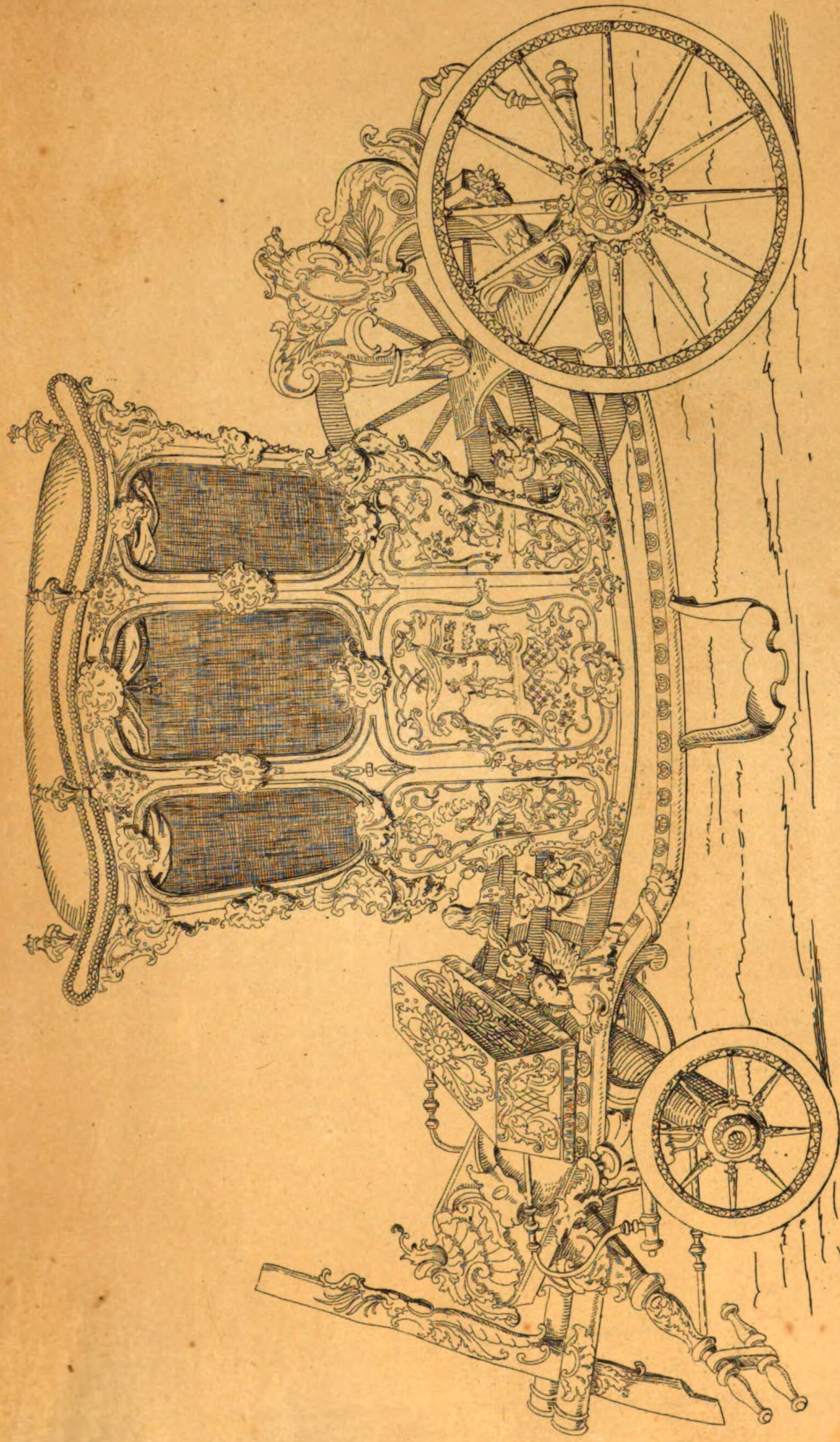
vom sechszehnten Jahrhundert.

Der Freiherr *von Herberstein* brachte, wie schon erwähnt, selbst mancherlei Gegenstände aus den von ihm besuchten Ländern als Merkwürdigkeit mit in seine Heimath, und nach solchen sind ohne Zweifel die in seinem Werke abgebildeten russischen Waffen und anderen Geräthe gezeichnet, die wir in einer Auswahl auf nebenstehender Tafel wiedergeben. Von der Linken zur Rechten gehend begegnen wir zuerst einem reich verzierten Futterale für den Bogen und hinter diesem einem Kantschu, den wir auch auf dem vorhergehenden Blatte in den Händen der Reiter bemerken. Der Kantschu war schon damals der gewöhnliche Begleiter des Russen, der ihn stets am kleinen Finger der rechten Hand hängen hatte, so dass er ihn je nach Bedürfniss hervornehmen und ruhen lassen konnte, ohne ihn weit suchen zu dürfen. Er war zusammengesetzt aus einem etwa zwei Spanne langen Stiele und einem starken Riemen von anderthalb Spannen Länge, in welchen Eisen- Kupfer- oder Hirschhornstücke eingeflochten waren. Hinter dem Köcher hängt ein Paar Stiefeln, die bis an das Knie reichten, nach *Herbersteins* Angabe roth gefärbt — wohl das Rothbraun des Juchtenleders — und vorn an den Zehen, unter der Sohle und hinten die Ferse hinauf mit eisernen Spitzen besetzt waren, welche an letzterem Orte statt der Sporen dienten. Sodann bemerken wir zwei keulenartige Instrumente, von denen das erstere am Ende mit Pelz umwickelt ist, so dass der Schlag mehr betäubend als tödtlich wirken musste. Diese Keulen wurden von vornehmen Russen auch im Frieden geführt, ähnlich wie wir unsern Spatzierstock tragen. An die darauf folgende Streitaxt reiht sich eine verzierte Ledertasche, welche der vollständig ausgerüstete Russe unter dem Bogenfutteral an der linken Seite hängen hatte, und eine andere Schlagwaffe, ähnlich wie wir sie auch bei uns aus den Hussiten- und Bauernkriegen kennen. Diese letztere wurde ebenfalls im Gürtel an der linken Seite geführt. Säbel besassen nur die Reichen, die ihn in der Schlacht am rechten Handgelenke hängen hatten. Ein langes, krummes Messer vertrat die Stelle des Dolches. Das letzte Instrument oben ist eine Kriegsschalmei, die, neben einer Trompete mit langem, geraden Rohre und pfeifenartig gekrümmten Schallloche, in grosser Anzahl und anhaltend geblasen, nach *Herbersteins* Bemerkung, ein gar fremdes Getön gegeben haben soll. Unten ist ein Paar Sättel abgebildet, die klein und so gebaut waren, dass man sich leicht auf ihnen umdrehen und auch auf der Flucht mit dem Bogen schiessen konnte. Die Zügel der Pferde waren lang und so eingerichtet, dass sie ebenfalls an den Fingern befestigt werden konnten, so dass Einer oft zu gleicher Zeit Zaum, Geissel, Säbel und Bogen in und an derselben Hand führte. Die Pferde damaliger Zeit, die unbeschlagen waren, werden beschrieben, wie wir noch heute die Kosackenpferde kennen.



Prachtwagen aus dem achtzehnten Jahrhundert.

Die nebenstehende Abbildung ist nach einem alten Kupferstiche gefertigt, der als Einzelblatt, in etwas grösserem Maassstabe, bloss die Darstellung des Wagens enthält, ohne irgend eine Angabe, welche Bewandtniss es mit demselben habe, in wessen Besitz derselbe gewesen, was die Veranlassung gegeben, dass man ihn durch Abbildung weiter bekannt gemacht, noch wo oder von wem er gefertigt worden. Selbst der Name des Zeichners oder Stechers, der sonst auf den Abbildungen des achtzehnten Jahrhunderts selten zu fehlen pflegt, und der einigen Anhalt geben könnte, finde sich nicht. Die Art des Kupferstiches weiset aber auf Nürnberg, wo es seit lange Sitte und Speculation der Künstler und Kunsthändler war, bei besonderen Gelegenheiten, wie bei Festen, Staatsfeierlichkeiten u. dgl. Gedenkblätter ausgehen zu lassen, indem sie auf denselben die ganze Begebenheit oder einzelne Gegenstände, die dabei eine wichtige Rolle gespielt hatten, bildlich darstellten, wobei oft auch noch die Stadtpoeten ihr Schärflein bei- und davon trugen. Weil aber mehr die Mitwelt als die Zukunft ins Auge gefasst wurde, so konnte es geschehen, dass ein dargestellter Gegenstand, der aus der Erfahrung hinreichend bekannt war und an den man sich nur erinnern wollte, auch ohne nähere Bezeichnung hinausgegeben wurde. — Einer solchen Veranlassung scheint auch unser Kupferstich seinen Ursprung zu verdanken. Was aber den Wagen betrifft, so ist er zu kostbar, als dass man annehmen könnte, dass er in dieser Zeit des Verfalls noch im Besitze einer der patrizischen Familien Nürnbergs sich befunden habe. Wahrscheinlicher ist, dass er beim Ein- oder Aufzuge eines Kaisers oder kaiserlichen Gesandten, wie in Nürnberg mehre stattfanden, gebraucht worden. Die Einzelheiten des Wagens sind leicht aus sich selbst zu erklären. Zu bemerken ist nur, dass wir die grossen Räume der Seitenaussichten noch nicht mit Glas ausgefüllt annehmen dürfen. Was die farbige Ausschmückung betrifft, so prangen die Fuhrwerke damaliger Zeit noch durchweg in heller Lakirung; in nicht seltenen Fällen zog man auch die Kunst zu Hülfe und liess den unteren Kasten, insbesondere den Schlag, wo heute das Wappen zu prangen pflegt, durch Maler ausschmücken. So zeigt der freilich ältere österreichische Krönungswagen noch heute Malereien von Rubens Hand. Das reiche Schmuckwerk war, nach ähnlichen Beispielen zu schliessen, über und über vergoldet, so dass wir uns die Erscheinung des Ganzen nicht prächtig genug denken können. Der Styl, welchen die Zierrathen an sich tragen, gehört der Kunstentwicklung des 18. Jahrhunderts an, die wir als „Zopf" schlechtweg zu verdammen pflegen. Jedenfalls haben wir aber in dieser Ornamentik eine Einheit des Geschmackes anzuerkennen, dazu eine Fülle der Motive, einen Fluss in deren Entfaltung und eine Schicklichkeit in Anbringung derselben, auf die wir in der Verzierungskunst unserer Tage, die, soweit sie noch dem französischen Geschmacke anhängt, nur eine Abschwächung des alten Zopfstyles ist, keinen Anspruch mehr machen dürfen.



Portrait Kaiser Karls V.

Als *Karl V.* im Jahre 1520 aus den Niederlanden zur Krönung nach Aachen ging, war er, im Alter von 20 Jahren, noch ein völlig unentwickelter Mensch, von schwankender Gesundheit und unsicherm Auftreten, obgleich nicht schwachen Körpers; kein schlechter Reiter und sonst in ritterlichen Dingen geübt. „Melancholisch und blass, ernsthaft, wiewohl mit dem Ausdruck des Wohlwollens, gab er noch wenig Proben von Geist und überliess die Geschäfte andern," so schildert ihn *Ranke* und so tritt er uns aus dem Holzschnitt entgegen, dessen Facsimile wir in Steindruck geben. Das schmale Gesicht bei jugendlichen Zügen, der lässig geöffnete Mund, das unsicher hinausblickende, fast träumerische Auge, ein Ausdruck mehr des Leidens als der Thatkraft, sie deuten nicht den Mann an, der, an die Spitze seiner Zeit auf den grössten Thron der Welt gestellt, dem reissendsten Strome, der jemals das Völkerleben erfasst hat, einen Damm entgegenbaute. Aber so war damals *Karl V.* Erst die grossen Anforderungen, die in seiner Stellung an ihn gemacht wurden, die Schwierigkeit der Sachlage, die Nothwendigkeit, in dem grossen Kampfe Partei zu ergreifen, entwickelten ihn, brachten seine Fähigkeiten zur Reife und machten ihn zum thatkräftigen, nach Plan und Ziel handelnden Manne. Dass er sich der Bewegung entgegen warf, kam daher, weil er, auf deutschem Boden ein Fremdling, die deutsche Sache nicht verstand; es waren noch andere Länder, die er sein eigen nannte, und deren Complex ihn zum weitaus mächtigsten Herrn der Welt machte. Sie alle zusammen schufen und bedingten seine Politik, so dass Deutschland nur ein Theil des Ganzen war. Doch hatte er eine hohe Meinung vom römischen Reich und der Würde des Kaiserthums, und die Verhältnisse brachten es mit sich, dass dieses mit der Zeit so völlig in den Vordergrund trat, dass die andern Länder nur mitwirkend, nicht mehr leitend waren. Er wollte das Reich aus Zerrissenheit und politischer Erniedrigung herausziehen durch die Verwirklichung seiner Idee eines grossen, mächtigen, aber allein römisch-gläubigen Staates, in dem er ein starker Gebieter sei. Wenn es ihm nun auch gelang, der Strömung der Zeit Gränzen zu setzen, so musste er doch in Bezug auf diese Hauptaufgabe, die ganz den Grund seiner Seele erfüllte, sich endlich eingestehen, dass dreissigjährige unablässige Bemühungen, das Aufgebot aller Kräfte seiner weiten Länder nichts gefruchtet; er musste sich gestehen, dass er hierin völlig und hoffnungslos gescheitert. Ihm war die Herrschaft nichts mehr, da er sie nicht nach seiner hohen Idee weiter führen konnte. Gleichzeitig war auch sein Körper gebrochen von den langen Leiden, die alsobald sich eingestellt hatten, als er kaum ein reifer Mann geworden, und von denen er fortan nicht wieder befreit wurde. Gebeugt an Geist und Körper und vor der Zeit am Rande des Grabes stehend, mit dem Bewusstsein vergeblicher Mühen, ohne Aussicht für die Zukunft, legte er die vielen Scepter aus seinen müden Händen, um den Rest seiner Tage in Stille und Einsamkeit zuzubringen, ohne sich jedoch auch da der Regierungssorgen gänzlich entschlagen zu können. — Wohl von keiner berühmten Persönlichkeit existiren so viele Bildnisse, wie von diesem Kaiser, und zwar aus allen Perioden seines Lebens. Man könnte die Geschichte desselben in diesen zahlreichen Portraits verfolgen.

Der Holzschnitt, den das nebenstehende Blatt wiedergiebt trägt das Monogramm *A. Dürers* und neben dem Wappen, welches wir weggelassen haben, noch die Jahreszahl 1519. Man hat an der Aechtheit gezweifelt. Dürer selbst erwähnt in dem Tagebuch seiner niederländischen Reise (im Jahre 1520) ein von ihm gefertigtes Conterfey von Kaiser *Karl*, doch sah er denselben im genannten Jahre zuerst.


Garten

aus der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts.

Es ist wohl das stärkste Zeichen von der allumfassenden Herrschaft der Geistesrichtung, in welcher sich das Zeitalter Ludwigs XIV. bewegte, dass selbst die Natur ihrer Freiheit entsagen und den Regeln und Formen der Mode sich fügen musste. Ein solcher Garten im sogenannten französischen Styl mit seinen steifen, symmetrischen, nach Schnur und Winkelmaass zugeschnittenen und abgemessenen und doch völlig willkürlichen, ideenlosen Formen und Figuren würde durchaus widerlich und unerträglich sein, wie er es in der That in allen Einzelheiten ist, wenn er nicht durch die Grossartigkeit der Anlage und die unbarmherzige Consequenz in der Durchführung seines eigenthümlichen Charakters, der auch das wilde Wasser gehorsam dient, uns so imponirte, dass er unser volles Interesse erweckt. Einen besondern Reiz gewinnt er aber, wenn wir ihn beleben und die zeitgemässe Staffage hineindenken: Damen, den Fächer in der Hand, mit hohen Toupés und nachschleppender Robe, Herren mit blonder Allongeperüque, seidenen Strümpfen und beschnallten Schuhen, den feinen Galanteriedegen horizontal an der Seite, wie sie, Hände und Füsse mit absichtlicher Grazie zierlich bewegend, langsam zwischen den hohen Hecken entlang promeniren.

Der Garten, den unsre Radirung wiedergiebt, ist die Erfindung eines langjährigen Zöglings der Pariser Gartenbauschule in der Zeit Ludwigs XIV., welcher in einem grossen Kupferwerke die Früchte seiner Reisen und seine eigenen Pläne, von denen viele ausgeführt worden sind, zusammenstellte. Das Buch führt den seinem Inhalt in gleich charakteristischer Weise entsprechenden Titel: „*Erlustierende Augenweide in Vorstellung herrlicher Garten und Lustgebävde, Theils inventirt und angelegt, Theils nach dermahligen Sito gezeichnet von Matthias Diesel, hochfürstl. Salzburg. Cammerdiener und Garten Inspectori*“ (später kurfürstl. bayrischem Garteningenieur). Diesem Werk ist auch unsere Abbildung entnommen. In der Mitte ist, wie immer, die breite Hauptperspective, welche den ganzen Garten durchschneidet und an dem einen Ende mit dem Hauptgebäude schliesst, an dem andern die Aussicht ins Freie häufig durch ein offenes Gebäude gewährt, oder falls ein Wald oder die Beschaffenheit des Bodens dieselbe verhindert, mit einer Grotte oder einer Treillage (Gittergebäude) den Abschluss erhält. In diesem Mittelraum befinden sich stets die Hauptwasserkünste, welche nie fehlen dürfen und oft, namentlich auf horizontaler Fläche, mit ungeheurem Kostenaufwand hergestellt und erhalten werden. Mit ihnen verbunden, wie durch den ganzen Garten vertheilt, sind plastische Gruppen oder Einzelstatuen. Was zwischen den Basseins, die sich auf unserm Bilde besonders ausdehnen, an Raum noch übrig bleibt, zerfällt in kleinere Abtheilungen von kurzgehaltenen Rasenflächen, zuweilen eingeschlossen von niedrigen Hecken, welche nirgends die Aussicht hemmen, oder umstellt von Taxus und Cypressen, welche mit „fast übernatürlicher Molierung und Beschneidung“ in alle möglichen willkürlichen Formen, meist schachfigurenartig, „gezügelt“ worden sind. Zu beiden Seiten der Perspective befinden sich die Promenaden oder Bosquets, gebildet durch Reihen von beschnittenen Bäumen, welche einander parallel laufen oder sich zu regulären Figuren durchschneiden. Ihren Linien folgen lebendige wohlgezügelte Hecken von mindestens 10—12 Fuss Höhe. In der Abgeschlossenheit derselben befindet sich gewöhnlich ein freies Theater, bei welchem ähnlich gehaltene Gebüsche die Coulissen und die Einfassungswände bilden, oder es sind aus ihnen in architektonischen Formen Gebäude mit verschiedenen Sälen herausgeschnitten. Noch manche andere Spiele der Phantasie und der Gärtnerscheere pflegen hinter diesen Wänden versteckt zu sein, so vielgestaltig und doch so gleichen Charakters wie die ganze Zeit. — Unter den Gärten, welche sich in Deutschland aus dieser Zeit erhalten haben, ist wohl der zu *Herrenhausen* bei Hannover wegen seiner Grossartigkeit und der Aechtheit des Styls vorzüglich zu nennen.



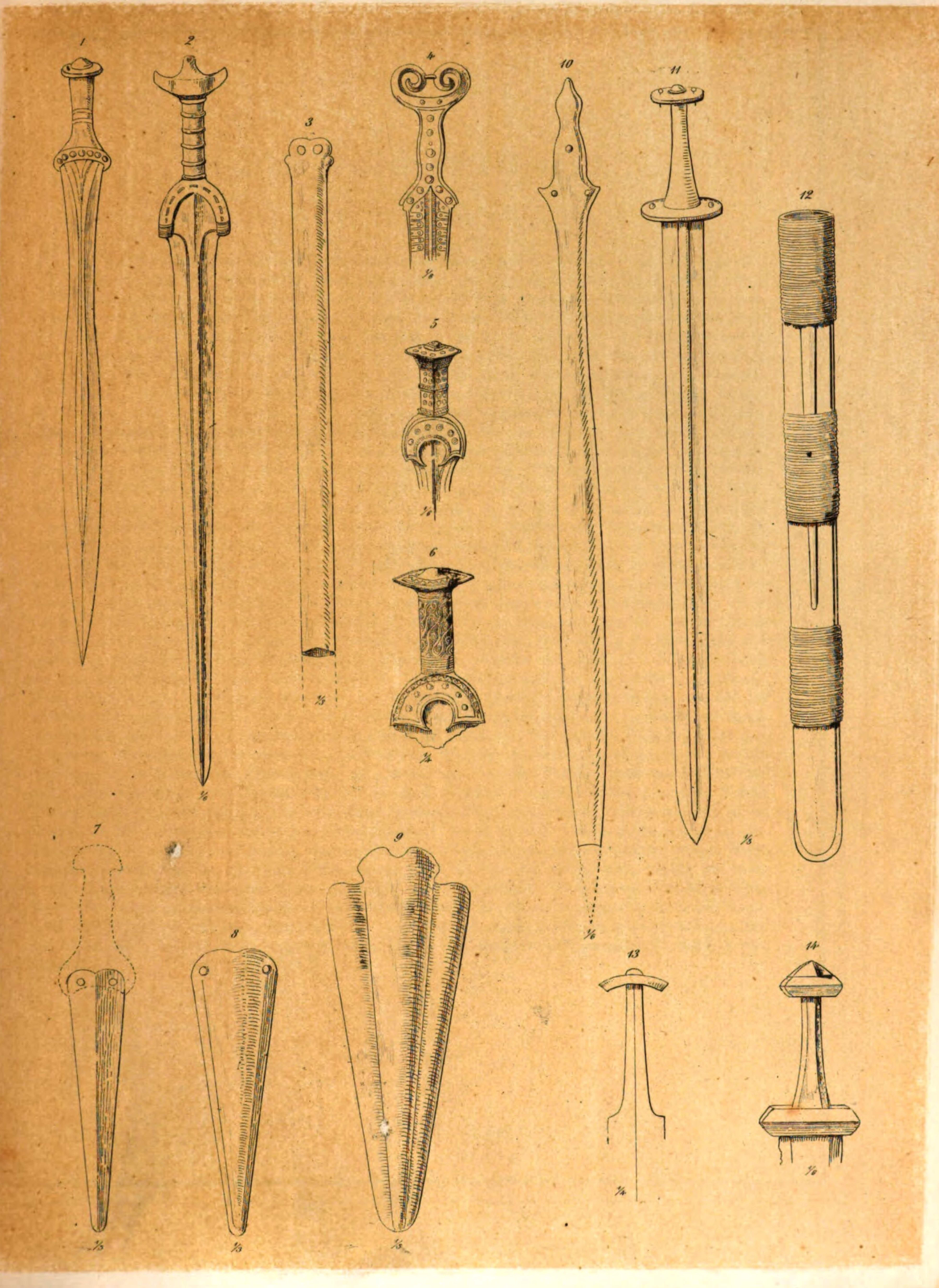
Altgermanische Schwerter.

Wie überhaupt die künstliche Bewaffnung überkamen unsere heidnischen Vorfahren auch die Schwerter von den Römern, und zwar nicht allein in figürlichem, sondern auch in wirklichem Sinne. Die ersten Berührungen der germanischen Stämme mit den Herrschern der Welt wurden ohne Zweifel noch zum grössten Theil mit den rohen Naturwaffen ausgekämpft, die wir als die ältesten kennen. So lange aber die Verbindung beider Nationen sich auch auf Handelsverkehr erstreckte, werden Waffen vorzugsweise ein Gegenstand des Tausches gewesen sein. Denn eine kriegerische Nation wird darnach am ersten trachten, und unter den Römern gab es gewiss Eigennützige genug, die zum Schaden ihrer Landsleute den Feinden Befriedigung gewährten. Auch unter der Beute werden Waffen der willkommenste Theil gewesen sein; endlich dienten ja auch viele Germanen in römischen Heeren, wo ohne Zweifel nach der Art dieser ihre Waffen ergänzt wurden, wenn sie auch in Führung derselben mehr der vaterländischen Sitte treu blieben. Wir dürfen annehmen, und haben unzweifelhafte Spuren davon, dass friedliche wie kriegerische Geräthe lange von Rom aus in die nordischen Gegenden eingeführt wurden, ehe man hier anfing, selbst dergleichen zu fertigen, dass dieses aber auch geschehen, darauf deuten manigfache Spuren. So befinden sich im germanischen Museum eine Bronce- und Eisenschlacke, die auf altgermanischen Graburnen liegend gefunden sind und ohne Zweifel einst den Verfertigern mettallener Geräthe als letztes Denkmal ihres Gewerbes mit in's Grab gegeben sind. Wie von einem bemerkenswerthen Umstande sprechen auch die römischen Schriftsteller von den kupfernen Schwertern der deutschen, die sie im Kampfe krumm schlugen und unter den Fuss durchzogen, um sie wieder gerade zu bringen. Diese Schwerter kamen offenbar nicht von den Römern.

Die ältesten Schwerter, welche gefunden werden, sind von Bronce, den römischen ganz gleich. Die gewöhnliche Annahme ist, dass die Schwerter und überhaupt Waffen und Geräthe von Bronce den eisernen vorangegangen seien. Ob dieses aber jemals mit vollkommener Ausschliesslichkeit der Fall gewesen, möchten wir bezweifeln. Denn schon früh wird in lateinischen Schriftwerken das *Eisen* eben so häufig wie das *Erz* genannt und erscheint mit diesem als gleichberechtigt, wenn nicht als bevorzugt im Gebrauche. Dass aus der frühesten Zeit keine eisernen Schwerter sich erhalten haben, wäre durch die leichte und schnelle Auflösung dieses Metalles in Rost zu erklären. Die Schwerter von Eisen, welche sich finden, gehören allerdings immer einer späteren Epoche an.

Die ältesten Bronceschwerter sind klein, fast dolchartig und ohne merkliche Parirstange. Es finden sich manche, die nicht 1½' (Pariser Maass) haben; auch ist die Klinge nicht immer so breit, wie gewöhnlich angenommen wird. Dennoch haben die Schwerter einen Bau, der ihrem Schwunge einen gewaltigen Nachdruck verleihen muss. Die Mittellinie der Klinge ist dick, oft zu einem starken Grad erhöht, was der Waffe die nöthige Schwere giebt, in einiger Entfernung vom Hefte weitet sie sich blattförmig aus, was einen gemachten Schnitt bedeutend vertiefen muss. Die grösste Schwere in der ganzen Waffe ist stets dahin verlegt, wo ihrem Bau nach der Schlag treffen muss. Doch scheinen die ältesten Schwerter nicht weniger zum Stosse als zum Schlage bestimmt gewesen zu sein. Das Heft ist meistens kurz, von einer kräftigen Faust kaum zu umspannen, bei kostbarern Schwertern von Bronce und manigfach verziert; doch finden sich auch häufig Klingen, die am breiten Ende statt des Heftes nur noch die Nieten zeigen, womit dieses befestigt gewesen ist, so dass man vermuthen kann, dass dasselbe aus Holz, Bein oder ähnlichen Stoffen bestanden habe. Die eisernen Schwerter sind stets länger und nähern sich mehr der später gebräuchlichen Form; haben gewöhnlich bereits auch eine Parirstange. Dass Eisen aber noch lange für kostbarer galt als Bronce, beweisen die Schwerter und Dolche, welche nur die Klinge von Eisen, alles Nebensächliche aber, wie Nieten u. s. w. noch von Bronce haben.

Wohl erhaltene Waffen sind in Deutschland selten; die von uns, mit Angabe ihrer Verkleinerung, abgebildeten von verschiedenen Orten her zusammengetragen. Nr. 1 — 9 sind Broncewaffen, Nr. 10 — 14 eiserne. Nr. 1 stellt die durchgehende Form der Bronceschwerter dar, ohne nach einem bestimmten Muster gezeichnet zu sein; die Schwertklinge Nr. 3 und die Dolchklinge Nr. 7, sowie das mit Broncenieten versehene Eisenschwert Nr. 10 befinden sich im germanischen Museum; die Dolchklingen Nr. 8 und 9 im Museum zu Leyden. Nr. 2, 4—6 und 14, in Kopenhagen befindlich, sind den Abbildungen von *J. A. Worsaae* entnommen. Das Schwert Nr. 10, die hölzerne, mit Birkenbast umwundene Scheide Nr. 12 und der Griff Nr. 13 gehören zu den Ausgrabungen aus den Alemannengräbern bei *Oberflacht* und befinden sich gegenwärtig in *Stuttgart*.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

Portrait Kaiser Ferdinands I.

Bei oberflächlicher Kenntniss der Geschichte der Reformationsperiode können wir gar leicht die B - deutung und die Persönlichkeit *Ferdinands I.* verkennen oder unterschätzen, da er überall neb n seinem Bruder die zweite Rolle spielt, und seine besonderen Angelegenheiten hinter den grossen, allgemein menschlichen dieser Zeit weit zurückstehen. Seine ganze Geschichte hat durchaus nichts Blendendes und ist ohne kriegerischen Glanz. Aber der Stammvater der deutschen Linie des Hauses Habsburg und der Gründer der österreichischen Monarchie ist schon darum bedeutend genug für eine selbstständige und gerechte Würdigung, und hier handelt es sich noch um einen Mann, der, an sich tüchtig und achtungswürdig, unter den schwierigsten Verhältnissen in wenig glanzvoller Weise nicht geringe Erfolge errang. Er war kaum mehr als ein Jüngling, als ihn, dem die östlichen Gränzen des Reichs zu schirmen gegeben waren, Verwandtschaft und Wahl auf den bis in den Grund erschütterten Thron Ungarns riefen, während das Land in den Händen der Türken war, die sich zugleich seines Mitbewerbers annahmen. Und damals stand das türkische Reich in der Zeit seiner höchsten Machtentfaltung. Von Westen her durfte er bei den religiösen Wirren nur auf geringe Hülfe rechnen, vielmehr zogen ihn diese selbst in den Strom der dortigen Begebenheiten und theilten sein Interesse und seine Kräfte. Da es ihm nicht möglich war, seinen mit Jugendfeuer ergriffenen Plan, die gesammte Christenheit gegen den Erbfeind des Glaubens zu führen, in Erfüllung zu bringen, so verfolgte er mit kluger Mässigung, mehr auf Erhaltung als auf Gewinn bedacht, die Politik der Vertheidigung und des Friedens, und wenn er verhältnissmässig wenig zu erreichen schien, so hat ihm doch der spätere Erfolg Recht gegeben: er hat die Grundlage des Reiches Oesterreich gesichert. Aber nicht bloss äusserlich vereinigte er die Kronen von Böhmen und Ungarn mit seinen Stammländern: als er mit maasvoller Strenge die Aufstände gedämpft und den Kampf der Factionen beendigt, war er überall bemüht zu bewahren und zu ordnen, zu versöhnen und friedlich zu gestalten, zog die Grundlinien der späteren Administration und des Verhältnisses der Provinzen zu einander und schuf so die bleibende Union der verschiedenartigen Nationen. Auch in seiner Stellung zu Deutschland und den religiösen Angelegenheiten wirkte er stets im Sinne der Mässigung und Versöhnung. Obwohl in Spanien erzogen, ein strenger Katholik und aufrichtig fromm, war er doch immer bereit den Kampf der Extreme zu hindern, durch Milde und Duldung die Parteien zu versöhnen und den Streit zu schlichten. Die endliche Beilegung durch den Augsburger Religionsfrieden ist vorzüglich sein Verd enst. Und wirklich trat unter seiner eigenen, kurzen Regierung die volle Ruhe ein. Als er starb, ging er ins Grab von allen Parteien gleich geachtet und betrauert, mit dem Ruhm eines friedliebenden und gerechten Fürsten, den auch die Tugenden eines Privatmannes und eines glücklichen und liebevollen Familienvaters zierten. Sein Portrait, welches wir nach einem Kupferstich des *Bartholomäus Beham* geben (1531 gemacht, da er 29 Jahre alt), zeigt keine grossen Leidenschaften, die er auch nicht besass, aber aus dem weit offenen, klaren Auge spricht der ruhige, überlegende Verstand, der ihn mit weiser Mässigung zum Ziel brachte. Die grosse Zeit, welche mit ihren grossen Anforderungen vorzüglich an ihn herantrat, hat seinem Gesicht, welches noch dem blühendsten Mannesalter angehört, deutlich ihre Spuren aufgedrückt. Das Profil aber und insbesondere der Mund lassen leicht den Habsburger erkennen. Wir fügen dem Portrait das Facsimile des Namenszuges Ferdinands bei, wie wir es schon bei dem Karls V. gethan haben. Beide sind Urkunden im germanischen Museum entnommen.



Ferdinand

Scene aus einem Landsknechtslager.

Sechszehntes Jahrhundert.

Die nebenstehende Abbildung, im lithographirten Facsimile wiedergegeben, ist ein Theil eines grossen Holzschnittes von einem ungenannten Meister, vielleicht dem *Hans Sebald Beham*, welcher in mehreren zusammengehörigen Blättern die Belagerung eines befestigten Ortes darstellt. Das Ganze giebt ein interessantes und unterrichtendes Bild solcher Kriegsereignisse und ihrer Anstalten zum Angriff wie zur Vertheidigung. Dem belagerten Ort gegenüber sind Schanzen mit Batterieen aufgeworfen, die Kanoniere stehen bei den Kanonen, hinter ihnen einige Fähnlein Spiessträger und Schützen; dann folgt das grosse Feldherrnzelt, endlich die Zelte der Soldaten und des Trosses. Der letztere Raum zeigt uns ihre Beschäftigung in dienstfreier Zeit, „Suff und Spiel.“ Was leicht und rasch gewonnen ist, gilt wenig und wird ebenso rasch wieder durchgebracht. Die Anstalten dazu, wie unsre Scene zeigt, sind die einfachsten; man lässt aus dem Fass in den Krug laufen und zecht zwischen den Fässern. Als Tisch zum Würfelspiel dient die Trommel; eine solche Scene, die sich über der unsrigen befindet, mussten wir leider des Raumes wegen weglassen. Auch der Kochapparat, bei dem die „Sudlerin“ beschäftigt steht, ist der einfachste und natürlichste. Das Kostüm der Landsknechte, die breiten Schuhe, die Form der Barette u. A. zeigen an, dass ihre Träger noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören, etwa der Zeit um 1530.



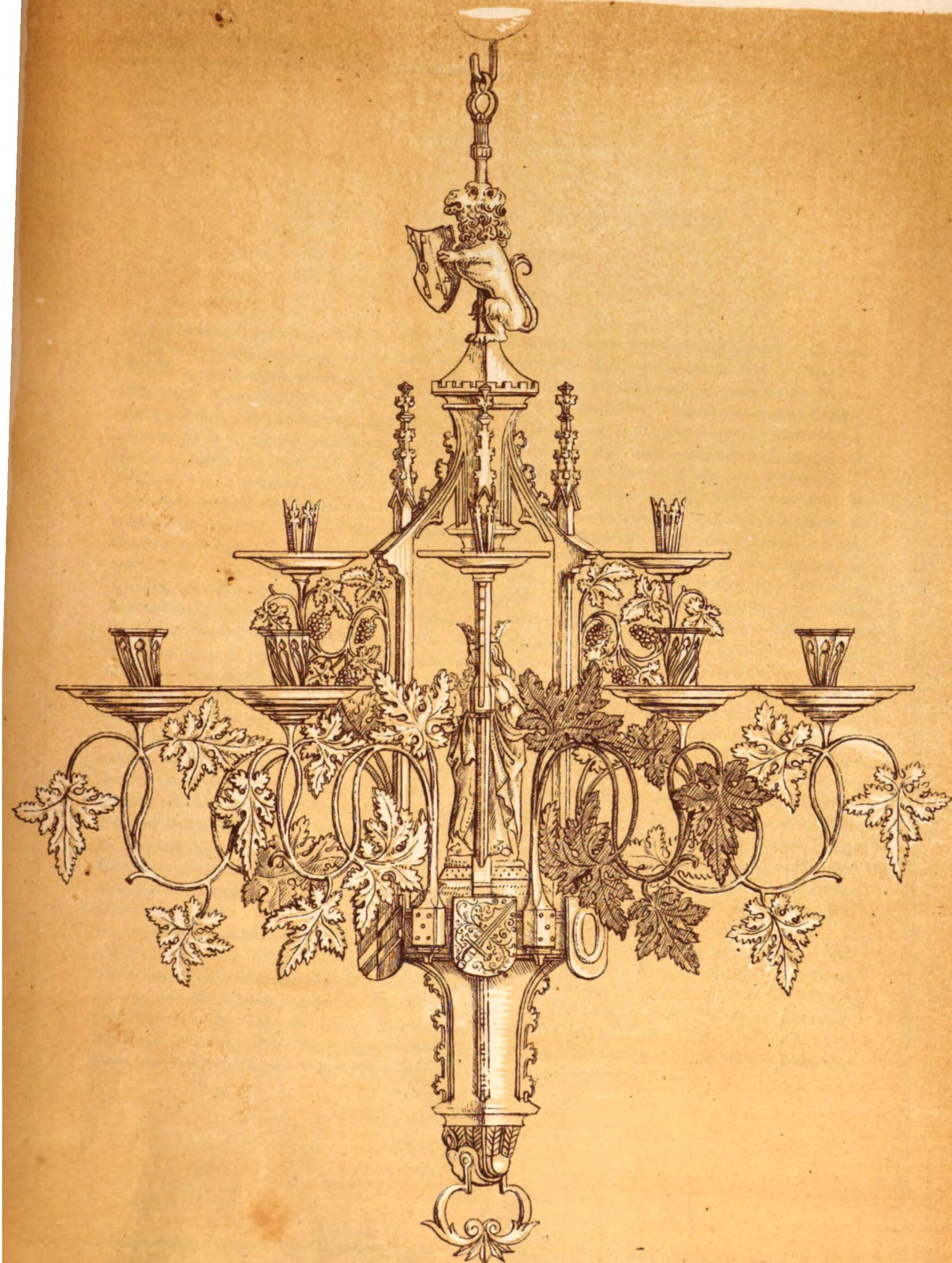
Kronleuchter in der Kirche zu Kraftshof.

Fünfzehntes Jahrhundert.

Schon einige Male ist in diesem Werke die Rede gewesen von der hohen Vollendung, welche die kunstreiche Bearbeitung der Metalle im Laufe des 15. Jahrhunderts erlangte. Ein neues Beispiel giebt der auf beiliegender Tafel abgebildete Kronleuchter in der Kirche zu *Kraftshof*, einem Orte in der Nähe von Nürnberg, in welchem von Alters her die angesehene patrizische Familie der *Kress* begütert gewesen. Auch dieser Leuchter ist eine Stiftung dieser Familie und enthält in mehrfacher Wiederholung ihr Wappen, das schrägliegende silberne Schwert auf rothem Felde. Der Leuchter ist von Bronce und goldglänzend. Seinen Hauptkörper bildet ein sechskantiger, unten mit einem verzierten Knopfe und Handgriffe versehener, nach oben hin sich erweiternder Stamm, der hier in seiner grössten Ausdehnung die Basis für einen gothischen Ueberbau bildet. An derselben Stelle setzen die sechs zierlich gewundenen, mit Weinlaub verzierten Zweige an, welche die Leuchter tragen. Zwischen diesen Zweigen, an den scharfen Kanten des Sechsecks sind Wappenschilde der genannten und anderer ihr verwandten Familien angebracht. Den Ueberbau bildet zunächst ein von 6 Pfeilern getragener und mit Fialen gekrönter Baldachin, unter dem eine gekrönte Maria mit dem Kinde sich befindet. Von den Pfeilern gehen sechs andere, kürzere Weinranken mit Lichtträgern aus. Oben setzt sich der unten abgebrochene Stamm in derselben Weise, nur übereck gestellt, fort und bildet wieder mit einer gezinnten Krönung den Träger für einen sitzenden Löwen, der die Alliancewappen der *Schlüsselfelder* und *Kress* hält. Der ganze Leuchter ist 2' 6'' Nürnberger Maas hoch, und misst 2' 1½'' in grösster Breite; die Figur der Maria ist 6'' hoch.

Aus der Zusammenstellung der Wappen, namentlich dem Alliancewappen dürfte sich die Zeit der Entstehung dieses schönen Werkes berechnen lassen. Doch kommt eine Verbindung der *Kraftshofer* Linie der *Kress* mit den *Kolern* und *Pömern*, deren Wappen sich unten finden, häufig; mit den *Freidlin* und *Schlüsselfeldern*, soviel wir haben ausfindig machen können, erst um 1600 vor, welcher Zeit der Leuchter aber nicht angehören kann. Es wäre möglich, dass der Leuchter später einmal einer Erneuerung unterzogen und die Wappen den näher liegenden Verhältnissen angepasst wären. Auch aus dem 17. Jahrhundert kommen in Nürnberg noch treffliche Broncegüsse vor.

Derselbe Leuchter ist in *Heideloffs Ornamentik*, doch im Ganzen, wie im Einzelnen nicht ganz richtig, abgebildet worden.



Verzierung eines Bischofstabes

vom fünfzehnten Jahrhundert.

Ahausen, in späterer, schwankender Veränderung auch *Auhausen* und *Anhausen* genannt, jezt protestantisches Pfarrdorf, war ehemals eine gegen das Jahr 990 gegründete, am Ries in Bayern gelegene Benediktinerabtei, welche um das Jahr 1530 in den Bewegungen der Reformation ihr Aufhören fand. Vom alten Kloster ist Wenig mehr übrig; nur die Kirche ist in ziemlich verödetem Zustande zurückgeblieben. Der ältere Theil derselben, die beiden Thürme und das Langhaus mit den beiden Seitenschiffen, ist in einfachem romanischen Style erbaut, und um das Jahr 1333 vollendet, was aus einer Inschrift am nördlichen Thurme hervorgeht. Der Chor, im Jahre 1519 vom letzten Abte des Klosters, *Georg Truchsess* von *Wetzhausen*, errichtet, zeigt die Formen der ausgehenden Gothik. Die geräumige Kirche muss einst prächtig ausgestattet gewesen sein, hat jedoch im Bauernkriege sehr gelitten. Das kostbarste Denkmal in derselben ist noch der von *Hans Schäufelein* gemalte Altar, die Krönung Mariens auf dem Hauptbilde darstellend, sodann der Grabstein des Stifters des Klosters, des *Hartmann von Lodenburg*, im Jahre 1542 erneut. Auch vom letzten Abte, der zwar erst nach langjähriger Verbannung vom Orte seiner Berufung im Jahre 1552 starb, befindet sich ein Grabstein, sowie ein Epitaphium dort, beide in unschönen Formen der Renaissance ausgeführt. Wichtiger sind drei ältere, gegenwärtig bei Seite gesetzte und dem Untergang allmälig zugehende Grabdenkmäler, deren eins von rothem Marmor und trefflicher Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die Portraitfigur eines Abtes und in der Hand desselben den von uns in seinem oberen Theile abgebildeten Bischofstab enthält. Der Stein ist leider der Wuth der Zerstörer auch nicht entgangen; das ganze obere Ende mit einem Theile der Inschrift fehlt; dem Abte selbst ist die Nase abgeschlagen. Glücklicher Weise ist der Stab, der vielleicht dem wirklichen des Abtes nachgebildet worden, bis auf einige äussere Verzierungen und das Gesicht des Kindes unversehrt geblieben. Die Arbeit desselben, mögen wir sie nun als Erzeugniss der Plastik oder der Goldschmiedekunst betrachten, gehört der besten Zeit an und liefert uns ein charakteristisches Beispiel für den edlen Styl dieser Kunstperiode. Ueber dem eigentlichen Stabe erhebt sich, denselben etwas erweiternd, ein Kranz von gothischen, fialengekrönten Spitzgiebeln, aus dem die Krümmung in einfach edlem Schwunge sich entwickelt. Diese ist achtkantig, auf der vorderen Seite mit Edelsteinen, auf der äusseren mit Eichenblättern besetzt. Das Ende krümmt sich nach Innen, entfaltet sich zu einer Blume, auf welcher der Halbmond ruht, der seinerseits die von einem Strahlenkranze umgebene Himmelskönigin trägt. Die Figur steht in ihrer ganzen Haltung noch grade vor der Stufe, auf welcher die Kunst in die eckige Manier des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts überging. Der Faltenwurf, wenn auch scharf gebrochen, geht doch über die Natur noch nicht hinaus. Das runde, liebliche Köpfchen der Maria mit dem lang hinabgelockten Haare bietet ein echt deutsches Gesicht vom reinsten jungfräulichen Ausdrucke. Das Kind zeigt nur die hilflosen Bewegungen des frühesten Alters, ein Charakter, der um diese Zeit allen deutschen Bildern des Christkindes eigen ist — im Gegensatze zu den gleichzeitigen italienischen Darstellungen, die auch im Kinde schon die hohe Bedeutung seiner Sendung auszudrücken wissen. Das Wunder einer jungfräulichen Mutter lag dem deutschen Gefühle und Verständniss näher als das eines kindgewordenen Gottes.



Buchstabe des Meisters E. S. von 1467.

In einem Werke, das den Zweck hat, die Entwicklung der verschiedenen Zeiten in ihren bedeutendsten Erscheinungen vorüberzuführen, darf in der wichtigen Epoche des ausgehenden 15. Jahrhunderts die Wirksamkeit eines unbekannten Künstlers nicht unberührt bleiben, dessen Bedeutung für die Kunst wie für die ganze geistige Richtung jener Zeit gleich gross ist. Man nennt ihn gewöhnlich den Meister E. S., weil man nur diese Anfangsbuchstaben seines Namens kennt. Er war, wie sich vermuthen lässt, ein Goldschmidt, hat aber durch seine Kupferstiche sich bekannt gemacht, lebte wahrscheinlich am Niederrhein und hatte seine Hauptwirksamkeit um das Jahr 1467. Obgleich er zu den Anfängern in der Kupferstechkunst gehört und noch mit all' den technischen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, die seine Genossen oft gewaltig unbehülfliche Produkte hervorbringen liess, so hat er jene doch in einem Maasse überwunden, dass er, was Behandlung des Materials betrifft, in mancher Beziehung mit den gewandten Technikern des 17. Jahrhunderts verglichen werden kann. Seine Figuren tragen fast durchgängig den Charakter des Ornamentalen, was seinem eigentlichen Handwerke zuzuschreiben sein dürfte, aber in allen Einzelnheiten sind sie so klar gehalten und kräftig betont, dass man sie nicht mit Unrecht mit plastischen Werken verglichen hat. Zu diesen Vorzügen in der Formengebung aber kommt noch der Vollgehalt des Geistes, wie er nur den Künstlern seiner Zeit eigen ist und der beim Meister E. S. nach zwei Richtungen, in erhabenem Ernste und in derbem Humor und in beiden auf gleich nachdruchsvolle Weise sich kund giebt. Er fasst einmal den positiven Inhalt des Christenthums auf, wie er seiner Zeit zum Bewusstsein gekommen, und stellt diesen in seinen biblischen und legendarischen Figuren und Scenen in aller Macht und Würde dar, die dem reinen, seiner selbst gewissen Geiste innewohnt. Von diesem weiss er aber sehr wohl die unsauberen Elemente zu trennen, die den Glanz des ersteren als Deckmantel zu nehmen suchen, und diese stellt er in einer Blösse dar und geisselt sie mit satyrischem Humor, der in der deutschen bildenden Kunst seines Gleichen nicht mehr findet. Zu den Werken dieses merkwürdigen Meisters, die den letzteren Charakter vorherrschend tragen, gehört sein grosses Alphabet, das die Buchstaben aus lauter Menschen- und Thiergestalten zusammensetzt. In diesem lässt er seinem phantastischen Hange, der sich hier zur wirklichen künstlerischen Phantasie erhebt, und seiner satyrischen Laune freisten Lauf. Die sinnliche Verkommenheit des damaligen geistlichen Standes, der ausschweifende Uebermuth des reichen Bürgerthums, die Beschränktheit des Ritterthums, die gedrückte Lage des Bauernstandes u. s. w. finden sich hier zu einem Gesammtbilde vereinigt, das den Charakter der Zeit zwar einseitig, aber sprechend darstellt. Der abgebildete Buchstabe h gehört zu den mildesten unter diesen Compositionen. Er ist zusammengesetzt aus den Figuren einer Frau mit langen Zattelärmeln und einem Falken auf der Hand, und eines Mannes, dessen Mütze und Sendelbinde (s. die Trachten des 15. Jahrhunderts) ebenfalls mit Zatteln verziert sind. Einige Thiere füllen die Lücken aus; unter diesen ein Löwenhündchen, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert schon häufig im Gefolge vornehmer Frauen wahrgenommen werden, bis sie später von den Möpsen verdrängt wurden.



Ritter in Turnierrüstung

vom Jahre 1512.

Als mit dem Ausgange des 15. Jahrhunderts die Entscheidung der Schlachten vom Ritterthum und der adligen Reiterei auf das bürgerliche Fussvolk überging, war es eine nothwendige Folge, dass nun auch aus dem Turnierwesen die eigentliche Bedeutung wich. Denn da die Gefahr des Kriegs und der Ernst der Schlacht nicht mehr im Hintergrunde standen, so zeigte sich das mit dem peinlichsten Gefühl der Ehre ausgebildete Ceremoniell bald als eine leere Förmlichkeit, ein todter Rest des Mittelalters. Je mehr aber der Verfall selbst wuchs, um so eifriger hielt man an der Aeusserlichkeit fest und war bemüht, was im Leben abstarb, wenigstens bildlich der Nachwelt zu erhalten. Dieser Umstand erklärt, dass grade in dieser Zeit, obwohl schon im Jahre 1487 das letzte allgemeine deutsche Turnier stattgefunden, so viele sogenannte Turnierbücher angefertigt wurden, welche uns die Kämpfer von Jahr zu Jahr in ihren jedesmaligen Rüstungen, Zeichen und Farben überliefert haben. Eines der interessantesten darunter ist das des Herzogs *Wilhelm IV. von Bayern*, dessen Kämpfe an verschiedenen Turnieren, wie sie an den einzelnen Höfen der Fürsten noch im Kleinen stattfanden, sein eigner Waffenmeister *Hans Schenck* (vom Jahre 1510—1545) hat darstellen lassen. Dieser Umstand verbürgt uns die vollkommenste Treue. Das Originalwerk befindet sich gegenwärtig in der Hof- und Staats-Bibliothek zu München. Im Jahre 1817 wurde es von *Schlichtegroll* und den Brüdern *Theobald* und *Clemens Senefelder* in Steindruck, mit begleitendem Text vervielfältigt, ist jedoch seitdem wieder höchst selten geworden. Wir entnehmen diesem Werke die nebenstehende Abbildung, welche den Herzog *Wilhelm* selbst darstellt, wie er im Jahre 1512 ein sogenanntes scharfes Rennen mit *Johannes von Pern* gehalten hat. Die Rüstung, welche der Herzog trägt, ist wesentlich auf das Turnier berechnet und weicht daher von der gewöhnlichen Kriegsrüstung bedeutend ab. Der Helm und die Tartsche sind bereits früher (s. „die Helme des 15. und 16. Jahrhunderts") besprochen worden. Den rechten Arm schützt die grosse *Brechscheibe* der Lanze *(garde-bras)*, den Oberschenkel die schildförmige Knieplatte, welche an den Sattel befestigt ist. Der Unterschenkel ist ohne Schutz, weil es für ehrlos galt, dahin zu stechen. Die Schuhe sind mit ausgepolsterten Wülsten umgeben, welche dazu dienen sollten, das Hängenbleiben in den Steigbügeln und also das Geschleiftwerden zu verhindern. Die Tartsche und die Pferdedecke sind sinnbildlich mit einer Menge von Schlüsseln geziert, denen beim Gegner Vorlegeschlösser aller Formen entsprechen. Die lange und schwere Lanze, welche vorn eine kurze Spitze hat, vermochten wir des Raumes wegen nicht vollständig zu geben. Sie diente in dieser Form zum sogenannten Scharfrennen, welches übrigens auch nur darauf berechnet war, den Gegner aus dem Sattel zu heben. Sonst war sie vorn abgestumpft oder mit drei kleinen Zacken, dem sogenannten *Krönlein*, versehen. Später werden wir einmal eine Zusammenstellung der verschiedenen Lanzenformen geben. Weil es unmöglich war, die schwere Lanze mit gehöriger Sicherheit in freier Hand zu führen, so lag sie auf einem eisernen Haken, welcher seitwärts auf der Brust an den Panzer befestigt war; ihn zeigen die erhaltenen Turnierrüstungen. Hier sehen wir auch, wie ein gebogenes Eisen sich nach hinten über das Ende des Schaftes legt; es war unter dem rechten Arm befestigt.



Pariser Modeladen vom Jahre 1634.

Abraham Bosse* giebt uns in einer grossen Reihenfolge von Kupferstichen die interessantesten Bilder aus dem Pariser Leben seiner Zeit. Einer derselben, den die nebenstehende Abbildung, soweit es der Raum gestattete, wiedergiebt, versetzt uns in die Gallerie des Palastes Richelieu, des heutigen Palais Royal, welche in Magazinen jeder Art allen Reichthum von Paris, der im Beginn ihrer Modeherrschaft stehenden Residenz, zu Kaufe bot, aber auch schon damals den Eleganten und Schönen zu Rendezvous und Spaziergängen diente. Der Laden selbst mit seinen ausgehängten Kaufartikeln zeigt uns nach Schnitt und Form alle die Herrlichkeiten, in welchen sich der feine Modegeschmack jener Zeit gefiel, und die jungen Damen und Herren, welche kaufend oder spazierend sich davor befinden, lassen uns wie an lebenden Modellen erkennen, wie und wo diese Sachen getragen wurden. Wir sehen die bunten Fächer und verzierten Handschuhe, die gestickten und spitzenbesetzten Kragen und Manschetten, die Rosetten und Schleifen, die Nesteln, Bänder und Ketten, und dass den schönen Trägern und Trägerinnen das alles zierlich und elegant steht, darüber kommt uns kein Zweifel. Diese Eigenschaft besitzt in der That das Zeitalter *Ludwigs XIII.* in Bezug auf seine Tracht im höchsten Grade; sie wird dadurch wohl malerisch schön, aber widerstrebt ebenso sehr der Plastik. Die steifen spanischen Formen sind völlig überwunden, die Kleider legen sich natürlich und bequem dem Körper an, der Charakter ist Freiheit und zierliche Eleganz mit unverkennbarem Wohlgefallen an feinen Nebendingen. — Am Ende des 16. Jahrhunderts beherrschte noch die breite Halskrause („Kröse") bei den Herren wie bei den Damen die ganze feinere Toilette; sie wurde zunächst durch den steifen, aufrechtstehenden sogenannten *Stuartskragen* verdrängt. Zu beiden gehörte, wie bei den Männnrn das kurzgeschnittene Haar und der gestutzte Bart, so bei den Frauen eine mässig hohe Frisur mit rund herum nach oben gestrichenem Haar. Mit dem dreissigjährigen Kriege aber legte sich der Kragen frei und ungesteift auf die Schultern herunter und in Folge dessen erhielt auch das Haar grössere Freiheit: die Männer liessen es frei wachsen und brannten es in Locken, wenn ihnen die Natur diesen Schmuck versagt hatte, die Damen strichen es herab und trugen es durchgängig in der leichten gefälligen Frisur, wie sie unser Bild zeigt, und welche zugleich Nacken und Schultern frei liess. Häufig wurde ein feines Tüchlein in freier Form darauf befestigt. Die Leibchen der Damen — und in entsprechender Weise auch das Wamms der Männer — haben noch hohe Taille, welche 20 — 30 Jahr später ganz herunter ging; die Röcke *(Roben)* sind der *Vertugada*, des Reifrockgestells, völlig erledigt und fallen leicht und ungezwungen mit kleiner Schleppe herunter. An der Seite sehen wir die Damen Uhren und kleine Spiegel tragen. In Bezug auf die Tracht der Männer verweisen wir im Uebrigen auf unsere Besprechung des Herzogs *August von Braunschweig-Wolfenbüttel*, machen aber noch auf die Unterschuhe aufmerksam, eine seltsame Tracht, deren Ursprung jedoch die bekannte Eigenschaft der alten *Lutetia*, des kothigen Paris, erklärlich macht.



Franz Ludwig Graf von Dietrichstein.

Der Freiherr *Joseph von Hammer-Purgstall* besitzt in seinem Schlosse *Hainfeld* eine interessante Gallerie österreichischer, insbesondere steierischer Adeligen aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Es haben diese Bilder nicht bloss den Werth einfacher Portraits obwohl derselbe nicht gering anzuschlagen ist, da sich manche glänzende Namen darunter befinden, sondern einen viel grösseren erkennen wir darin, dass sie uns, wenn wir ihre Reihen betrachten, ihre Zeit mit einer Treue, Lebendigkeit und Wahrheit vor die Seele führen, wie ein schriftliches Werk nicht im Stande wäre. Sie zeigen uns die verschiedenen Trachten, sowohl bei dem vornehmen Civilisten, wie bei Offizieren, Beamten, selbst bei Geistlichen, aber sie zeigen uns auch, was seltner ist, wie sich die feine Tracht modifizirt beim Jäger, Fischer, Schlittschuhläufer, im häuslichen Negligé, im Winter u. s. w. Denn in allen diesen und andern Weisen haben sich die Originale, ein jeder nach seiner Lieblingsbeschäftigung und Neigung, abbilden lassen. So steht Graf *Trautmansdorf* vor uns als eleganter Jäger und Graf *Wurmbrand* als Fischer; Graf *Sauer* verbindet als Oberst Kammergraf das Schurzfell und Gezeug des Bergmanns mit dem Anzug des nobeln Mannes; Graf *Rindsmaul*, der sich um die Verbesserung der Normalschulen grosse Verdienste erwarb, hat sich portraitiren lassen, wie er in einer öffentlichen Schule die Kinder prüft; Offiziere zeigen mit sprechender Geberde auf Schlacht und Kampf im Hintergrunde; Andere vergnügen sich mit ihren Lieblingsbeschäftigungen, der Eine mit Taschenspielerei, ein Anderer mit Mohr und Hund; Andere lassen sich grade frisiren u. s. w. Ebendadurch, dass wir so die Leute in ihrer Häuslichkeit, in ihrem eigentlichen Sein, wie in ungenirter Weise, beobachten können, vergegenwärtigt sich uns der Charakter dieser Periode. Auf den glatten Gesichtern tritt uns nirgends grosse Leidenschaft entgegen, welche die Zeit auch nicht kannte; in harmloser Selbstzufriedenheit und Selbstgefälligkeit hineingelebt und hineingealtert in erstarrte Formen, grossen Gedanken und Unternehmungen abgeneigt, führt der Adel und überhaupt die höhere Gesellschaft ein gemächlich-behagliches, aber kleinliches Dasein, im engen Kreise immerhin brav und tüchtig. Die Formen, welche nach ihrer Meinung den Kern ausmachen, sind bereits zur andern Natur geworden, und wir sehen, dass den Leuten wohl ist in der steifen Kleidung, dass sie mit Wohlgefallen und Selbstgefälligkeit die zierlichen, gedrechselten Bewegungen vollführen, dass sie mit Absicht selbst beim Schlittschuhlaufen kurze und knappe Schritte machen. Die Freiheit im Zwang, ein freies Leben in Fesseln, das war der Charakter der Gesellschaft, das gewährte damals den Ruhm der Eleganz und feinen Bildung. Dass der berühmte Orientalist diese Sammlung von 50 Portraits in einem grossen Werk auf lithographischem Wege veröffentlicht und dadurch keinen geringen Beitrag zur Kenntniss des 18. Jahrhunderts gegeben hat, dürfte nicht das geringste seiner vielen Verdienste sein. Wir entnehmen mit Bewilligung des Herausgebers diesem grossen Werke (*„Portraitgallerie des Steiermärkischen Adels aus der Hälfte des 18. Jahrhunderts, herausgegeben vom Freiherrn Joseph Hammer-Purgstall. Wien 1855“*), um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu charakterisiren, in etwas verkleinertem Maassstabe, das Portrait des Grafen *Franz Ludwig von Dietrichstein*, k. k. Kämmerers und inner-österreichischen Regierungsrathes, geboren 1715 und gestorben 1765. Der Graf ist auch darin Repräsentant seiner Zeit, dass ihn weitere, vorragende Eigenschaften nicht auszeichneten als grosse Güte gegen Jedermann, die ihn allgemein beliebt und geachtet machte. Er sitzt an einem Tisch mit verschnörkeltem Fussgestell in Halbnegligé beim Frühstück und liest die Zeitung oder einen Brief, während ein Bedienter ihm ein Glas Wasser zur Chocolade bringt. Das Haar ist bereits wohlgeordnet, mit schön geschwungener Vergette, frisch gepudert und im Nacken gebunden, doch das am Hals offene Hemd, der grossgeblümte Rock mit der gleichen Schoossweste und die Morgenschuhe zeigen an, dass er es im Hause sich noch bequem macht, während der Bediente schon in voller Livrée ist.



Hirschjagd.

Elfenbeinschnitzwerk aus dem vierzehnten Jahrhundert.

Aus der Plastik des Mittelalters sind die Elfenbeinschnitzwerke von besonderer Wichtigkeit, weil sie bei der vorherrschenden Richtung auf das Religiöse in der Kunst dieser Zeit auch die weltliche Seite vertreten. Sie geben die lieblichsten Darstellungen aus dem Ritter- und Minneleben, welche die Lieder der Zeit vielfach zu ergänzen und zu erläutern vermögen. Ein solches „die Erstürmung einer Minneburg“ ist bereits nach dem Original aus den fürstl. *Wallerstein'schen* Sammlungen mitgetheilt worden. Wir geben mit der nebenstehenden Abbildung in der Grösse des Originals ein zweites aus derselben Samlung, welches in drei nebeneinanderstehenden Abtheilungen, die wahrscheinlich die Seite eines Kastens bildeten, eine Hirschjagd darstellt. Die erste kleinere enthält den Auszug aus der Burg nur durch den „Piqueur“, wie er heutiges Tages heisst, welcher das Horn bläst, mit einem Hunde repräsentirt; zwei Damen schauen von der Zinne der Burg den Abziehenden nach. Das mittlere und grössere Stück führt uns aufs lebhafteste in die Jagd selbst hinein. Der Hirsch, von Hunden verfolgt und bereits von dem Pfeilschuss des einen Reiters verwundet, wird von dem andern erreicht und mit dem Schwerte getroffen. Dennoch scheint er wieder entkommen zu sein, denn gehetzt und lechzend vor Durst sehen wir ihn auf der dritten Abtheilung an einem Brunnen, wo er ohne Widerstand den Todesstoss empfängt. — Nach der Weise des Mittelalters folgen auch Damen der raschen Jagd zu Pferde, den Falken auf der Hand. Zur Hirschjagd gehörte dieser Vogel nicht, vielmehr zeigten „Falknerei“ und „Jägerei“ einige Eifersucht auf einander. Aber die Damen waren es vorzugsweise, welche der Falkenjagd hold waren; sie hielten ihre Lieblingsfalken, wie heutiges Tages ihre Hunde, und es gab Zeiten, wo sie nie öffentlich erschienen, ohne einen solchen Vogel auf der Hand zu haben. Es war eine grosse Kunst den Falken abzurichten, wie auch auf der Jagd sich seiner mit Geschick zu bedienen, und die Cavaliere, die sich ihren Damen galant erweisen wollten, konnten ihnen kein grösseres Geschenk verehren als einen abgerichteten Falken, wie sie demselben auch noch nach der Uebergabe Sorge und Aufmerksamkeit zu widmen fortfuhren. Ein alter Schriftsteller sagt: „*Wenn man auf das Beitzen oder Jagen ausging, bestiegen die Damen schöne Zelter und trugen sehr niedlich entweder einen Sperber, einen Habicht oder Stossvogel auf ihrer Faust*“. So trägt auch auf unserm Bilde die eine Jägerin noch den Vogel auf der Hand, während die andere ihn von der Leine, die sie in der Rechten hält, losgelassen hat. — Die Trachten sind die gewöhnlichen aus der Mitte des Jahrhunderts. Die vordere Reiterin mit dem Falken auf der Hand trägt über dem mit Knöpfen besetzten Kleide einen auf der Brust gehefteten Mantel und hat die Haare nur mit einem Reif umschlungen; die andere trägt über dem gleichen Unterkleid ein Obergewand mit Halbärmeln und Schlitzen an den Seiten, die Kopftracht giebt sie als verheiratete Frau zu erkennen. Vgl. „Eine deutsche Ritterfrau aus dem 13. Jahrhundert“ und „Katharina von Oesterreich.“ Die Männer haben die Gugel, eine kaputzenartige Bedeckung des Halses und Kopfes, hier mit einem langen Zipfel nach hinten herabhängend, zum Theil über den Kopf gezogen Die Sättel der Pferde sind vorn und hinten hoch aufstehend; auffallend ist, dass die Frauen nach Art der Männer zu Pferde sitzen.

Durch den Raum bedingt, haben wir die drei einzelnen Abtheilungen des Reliefs, die beim Originale nur durch schmale Stäbe getrennt sind, trennen und übereinander stellen müssen und zwar die erste und dritte Abtheilung unter die zweite. Uebrigens verweisen wir noch auf einen Aufsatz über dieses Elfenbeinschnitzwerk im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Jahrg. 1856, Nr. 9.



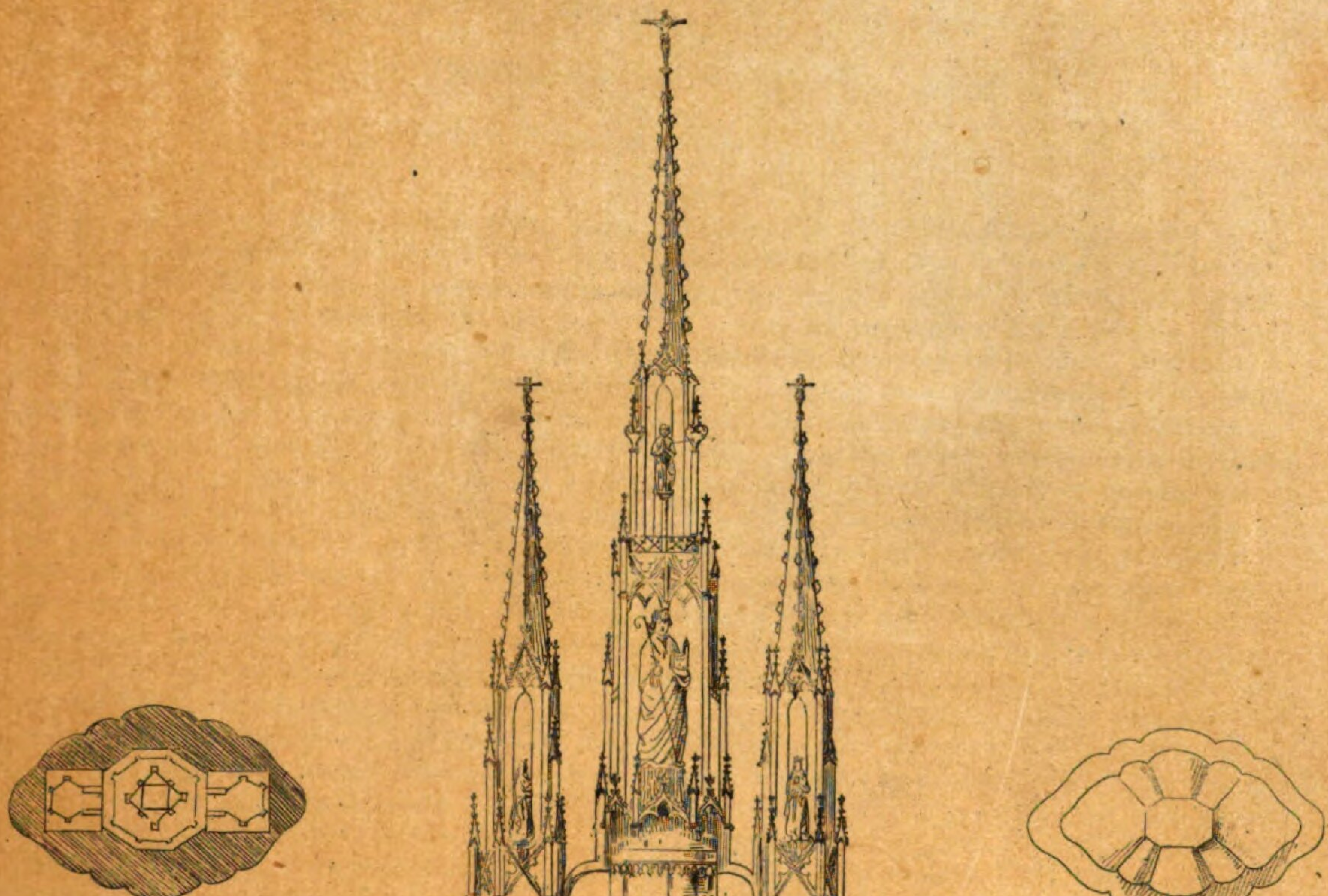




Monstranz

vom vierzehnten Jahrhundert.

Die auf nachfolgender Tafel abgebildete Monstranz befindet sich zu *Bensheim* an der Bergstrasse und ist nach einer lateinischen Inschrift auf dem Fusse derselben ein Geschenk Kaiser *Ludwig des Bayern* vom Jahre 1322. Das Ganze baut sich auf einem rosettenartigen Fusse auf, der länger als breit ist und über welchem sich ein achtkantiger, in mehren Absätzen verzierter Stamm als Griff erhebt, der nach oben hin sich erweitert und den Behälter der Hostie, einen mit reichem gothischen Schmuck umgebenen Krystallcylinder, trägt. Ueber dem Cylinder, wie zu beiden Seiten neben demselben, steigen durchbrochene Thürmchen auf, die verschiedenen Standbildern von Heiligen Platz bieten und auf ihren Spitzen die Kreuzesgruppe tragen: in der Mitte erhaben Christus und tiefer zu den Seiten die beiden Schächer. Die Monstranz ist von Silber und an einzelnen Stellen, wie an den Rändern, Figuren u. s. w. vergoldet, an der unteren Einfassung des Krystallcylinders mit blauen und rothen Steinen eingelegt. Im Ganzen bewahrt dieses schöne Kunstwerk in dem schlank und gerad aufsteigenden Principe seines Baues den reinen gothischen Charakter, im Einzelnen zeigt es jedoch schon in den vorkommenden geschwungenen Linien, den sogenannten Eselsrücken und Fischblasen, die Kennzeichen der späteren Ausartung dieses Styles; zu einer Zeit, wo in der grösseren Architektur dieselben noch kaum vorkommen. So werden wir durch dieses Beispiel auf Etwas hingewiesen, was freilich auch aus der Natur der Sache zu schliessen wäre, dass die Goldschmiedekunst und andere ihr verwandte Künste, welche mit bildsameren Stoffen, als dem Stein, zu thun hatten, zuerst die Formen aufbrachten, welche das strenge Princip der Gothik brachen und einen Verfall derselben herbeiführten, und dass von hieraus erst diese Formen, in Nachahmung fremden und Verkennung des vorliegenden Materials, in die Baukunst übertragen wurden.



Die heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten.

Holzschnitt von Lucas Cranach 1509.

Frägt *Albrecht Dürer* auch den ersten Ruhm der Kunst des 16. Jahrhunderts davon, so ist *Lucas Cranach*, sein Zeitgenosse, für das Studium jener Kunst und Zeit doch nicht minder wichtig. Die hohe Geistesanlage des ersteren machte ihn fähig, auf den Höhenpunkt der geistigen Bewegung seines Zeitalters sich zu schwingen und von hier aus seine Gedanken zur Anschauung zu bringen. *Lucas Cranach* war, obwohl er in gewisser Beziehung der geschichtlichen Bewegung näher stand, nicht so befähigt, ihre mächtigen Laute in seinen Werken wiedertönen zu lassen, ja es geht mancher Zug durch seine Kunst, der eher Zweifel zu erregen, als aufzuklären im Stande wäre. Doch kann man mit Recht behaupten, dass keiner, wie dieser Meister, so den Grund bloss gelegt, worauf das geistig sittliche Leben der Zeit und des Volkes gespielt hat. *A. Dürer* und *L. Cranach* sind beide deutsche Künstler im vollsten Sinne des Wortes, in gleichem Grade, aber auf verschiedene Weise. Der eine repräsentirt die Hoheit und Kraft, die wir als Erbtheil von jeher uns nicht ausstreichen lassen; der andere die Gemüthlichkeit, die Tiefe der Empfindung, die Sättigung des Gefühls und Freiheit des Gedankens, die am liebsten in maassvollem Humor ihre Lust und Herrschaft kund geben. Um unsern Meister von dieser Seite kennen zu lernen, brauchen wir nur auf nebenstehender Tafel das Facsimile eines seiner Holzschnitte zu betrachten, die Ruhe der heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten, ein Bild, an sich so sprechend, dass es kaum einer weiteren Erklärung bedarf. Die Fliehenden sind an einem schwülen Tage zu einem schattigen, kühlen Plätzchen gelangt, wo sie ermüdet von der beschwerlichen Reise auszuruhen wagen. Maria hat sich im Schutze einer mächtigen Eiche niedergelassen und reicht ihrem Kinde die Brust. Ihr Gatte Joseph, der — ein beachtenswerther Zug — in der Nähe der hochgewürdigten Mutter niemals sitzend dargestellt wird, lehnt auch hier nur mit gelüftetem Hute an dem Stamme, besorgt auf seine Begleiter blickend, zugleich den Zügel des Lastthieres haltend, welches hastig Hunger und Durst im feuchten Grase stillt. Der Künstler hat der hohen Dreizahl eine Schaar Engel als Begleiter zugesellt, die, hier einen Augenblick entlassen, in kindischer Unschuld und Begierde sich ihrem eigenen Bedürfniss mit um so mehr Unbefangenheit überlassen, je gewissenhafter sie bis dahin ihrer Pflicht obgelegen haben. Ein Theil wirft sich über den kühlen Quell und schöpft und trinkt mit und ohne Becher; ein anderer macht sich über die Erdbeeren her und pflückt in Mund und Schüssel. Die himmlischen Kinder fühlen in irdischer Region auch menschliches Gelüsten, aber sie behalten von ihrer höheren Natur genug bei, um auch ihres wichtigen Auftrages eingedenk zu bleiben. Die meisten verharren im Dienste der heil. Familie. Man schöpft und pflückt auch für diese; ein allerliebster Kleiner bringt einen gefangenen Vogel, ein anderer haut Weidenzweige, offenbar um ein Schutzdach zu bauen; oben in den Schatten eines Zweiges hat sich eine ganze Schaar niedergelassen, welche die müh- und harmvollen Reisenden mit Musik erquickt. An der andern Seite des Baumes stösst gar einer in die Posaune, die mit den sächsischen Fahnen geschmückt ist. — Der Tumult dieser Engelkinder ist mit einem Humor und zugleich mit einer Naturwahrheit behandelt, wie wir sie nur bei Shakespeare wiederfinden; die ganze Composition verräth eine Originalität des Schaffens, wie sie des grössten Meisters würdig ist.

Wir haben das nebenstehende Facsimile, nach einem Originale in Tondruck im germanischen Museum, leider nicht im vollen Umfange wieder geben können und, um nichts Wesentliches zu verlieren, einige geringe Zusammenschiebungen uns erlauben müssen.


Die Schwerter

vom elften bis vierzehnten Jahrhundert.

Die Entwicklung der Schwerter geht vom 11. Jahrhundert an in einfachstem Gange vor sich. Von römischer Kunst sind die letzten Spuren verschwunden. Die Waffe ist von Eisen, anfangs kurz, mit breiter, meistens vorn abgerundeter Spitze, schlichter, gerader oder halbmondförmig gebogener Parirstange und kurzem Griff mit starkem eisernen Knaufe; zwischen diesem und der Parirstange gewöhnlich mit Holz umgeben. Originale haben sich aus dieser Zeit weniger erhalten als selbst aus viel früherer Epoche, weshalb wir uns hauptsächlich an die Abbildungen in gleichzeitigen Handschriften halten müssen. Die oben angedeutete Form haben wir aber in deutschen, englischen, französischen und spanischen Malereien, die wir verglichen, als die durchgehende gefunden. Im 12. Jahrhundert schon werden die Schwerter grösser; Griff, Parirstange und Klinge verlängern sich, indem letztere zugleich schmaler wird. An ersteren wird Schmuck häufiger. Diese Entwicklung der Schwerter geht gleichmässig fort bis ins 14. Jahrhundert, wo ihre Form sich bereits der der gewaltigen Zweihänder, welche wir im 15. und 16. Jahrhundert häufig finden, nähert.

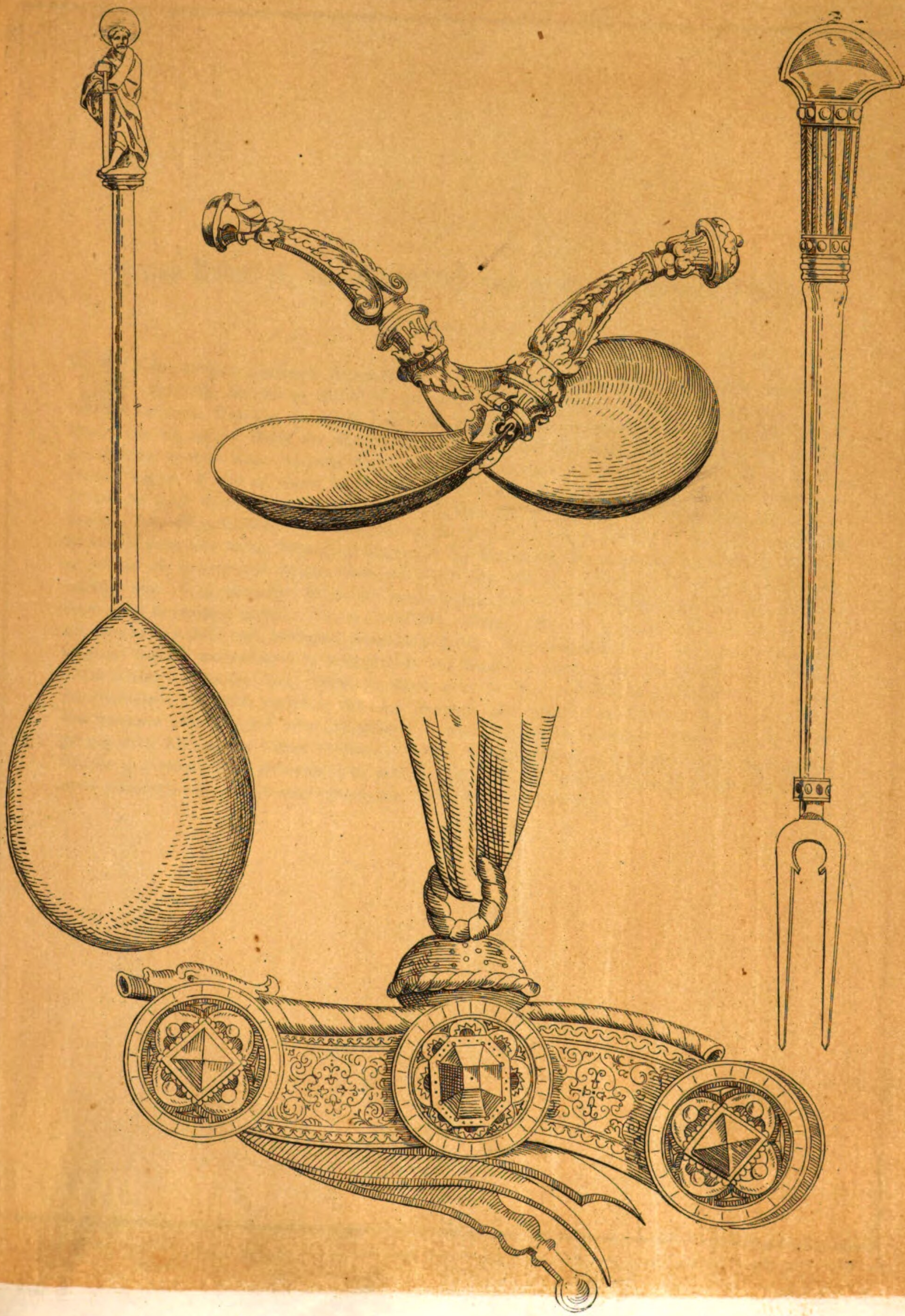
Das erste der von uns abgebildeten Schwerter, noch an das römische erinnernd, jedoch bereits von Eisen, trägt der Schildknappe des Langobarden-Herzogs *Arechis* in einer Handschrift der langobardischen Gesetze aus dem 11. Jahrhundert, gegenwärtig im Kloster *de la Cava* bei Neapel bewahrt, abgebildet in *Silvestres Paleographie.* Nr. 2—4 sind einer aus Spanien herübergebrachten, aber wahrscheinlich aus Frankreich stammenden Bilderbibel aus derselben Zeit, gegenwärtig in der fürstl. *Wallerstein'schen* Sammlung zu *Meihingen*, entnommen. Nr. 5, in grösserem Maassstabe gezeichnet, ist angeblich das Schwert König *Rogers II.* von *Sicilien* (1129—1152), welches in der St. Johanniskirche zu *Neapel* gezeigt wird. Es befindet sich nach demselben im germanischen Museum eine Handzeichnung v. J. 1535 mit handschriftlichen Bemerkungen. Darnach ist das Schwert 3' 8'' (wahrscheinlich Nürnberger Maass) lang, die Parirstange 4'' breit, mit sammt seinem Griffe von Eisen, der letztere stark vergoldet; das Schutzleder von rothem Corduan. Die deutliche Inschrift, welche der Sage nach *Roger* selbst auf das Schwert eingegraben haben soll, macht die Angabe wahrscheinlicher. Nr. 6 und 7 stellen, wie das letzte, Schwerter des 12. Jahrhunderts dar; das erstere aus einer lateinischen Bibel mit grossen Malereien in der Bibliothek zu *Erlangen;* das zweite ist das Schwert König *Heinrichs II. von England* (1154—1189), nach dessen bemaltem Grabdenkmale zu *Fontrevau*, abgebildet in *Stothards Monumental effigies of Great Brittain.* Dasselbe hat bereits eine schwarze Lederscheide und ist mit einem rothen Haftriemen umwunden. Der Griff und untere Beschlag der Scheide sind vergoldet. Demselben Werke ist Nr. 8 entlehnt als Schwert des Königs *Johann* (1192—1216). Der vergoldete Griff ist mit grünen Steinen verziert. Nr. 9 und 10 stellen Schwert und Dolch des *Albrecht von Hohenlohe*, † 1338, dar, nach dessen Grabstein im Kloster *Schönthal.* Der Dolch hängt entblösst, wie er auf Abbildungen gewöhnlich vorkommt, an der rechten Seite und ist oben am Griff mit einer Kette befestigt.


1
2
3
4
5
Apvlvs . et . Calaber . Sicvlvs . mihi . Servit . et . Apher .
6
7
8
9
10

Essgeräthe und Messer

vom sechszehnten Jahrhundert.

Es sind nicht mehr als einige Jahrhunderte, dass die jetzt übliche Weise, be. Mahlzeiten die Speisen zu sich zu nehmen, in europäischen Landen allgemein in Gebrauch kam. Noch aus dem 15. Jahrhundert sind Andeutungen vorhanden, dass das Essen mit der Hand selbst in den höheren Schichten der Gesellschaft nichts Ungewöhnliches war. Doch haben wir uns hievon keine so widerwärtige Vorstellung zu machen, wie die Sache sich gestalten würde, wenn wir uns jetzt unsrer Essgeräthe entledigen wollten. Die Speisen, so weit sie mit der blossen Hand zum Munde geführt wurden, waren mehr oder weniger so zubereitet, dass dieses geschehen konnte, oder man hatte Vorrichtungen, um Gabel und Löffel zu ersetzen. Flüssige Speisen, wie Suppen u. dgl., wurden in kleine, unsern Tassen nicht unähnliche Gefässe gefüllt und getrunken. An den Messern auf Abbildungen bemerken wir häufig Häkchen und Spitzen, die statt der Gabeln gedient zu haben scheinen. Man ass auch kleinere Stücken gebratenen Fleisches von den Spiessen weg, an welchen es zubereitet war, und diese Bratspiesse scheinen den ersten Anlass zur Erfindung unserer Gabeln gegeben zu haben. Diese waren im Anfange offenbar einzinkig, wie eine solche Gabel sich noch in den Sammlungen des germanischen Museums befindet. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch hat die vorherrschende Form von Gabeln nur noch zwei Zinken. Interessant ist es zu bemerken, wie bei den Löffeln die Hand sich mehr und mehr vom Teller entfernt. Die frühesten, die wir aus dem 14. Jahrhundert kennen, haben noch ganz kurze Griffe an den runden Mundstücken. In den drei nächsten Jahrhunderten erreichen die Stiele noch nicht die Länge der unsrigen; im 16. Jahrhundert sind ganz kurzstielige Löffel, wie die beiden von uns abgebildeten, noch sehr gebräuchlich. Ihre abwechselnde Form und der Luxus, mit dem sie, wie andere Essgeräthe, häufig ausgestattet wurden, scheinen noch darauf hinzudeuten, dass wir mit noch nicht allzulange in Aufnahme gewesenen Geräthen zu thun haben. Die Mundstücke waren an Löffeln noch häufig von Buchsbaumholz; auch von Horn, Agat, Perlmutter, Muscheln, welche letztere man vorzüglich zum Einnehmen von Arzeneien brauchte; doch kommen auch Löffel von massivem Silber, nicht selten vergoldet, vor. Die beiden oberen gekreuzten Löffel sind nach einem Kupferstiche von *Heinr. Aldegrever*, die zur Rechten stehende Gabel nach einem Originale im germanischen Museum gezeichnet. Diese ist von Messing und stark vergoldet, am Griffe mit Perlmutter und rothen Steinen ausgelegt. Wenn der Griff abgeschraubt ist, entdeckt man im hohlen Stiele der Gabel eine kleine Zange, die jedoch wenig zu umfassen vermag und deren Gebrauch nicht klar sich herausstellt. Der gegenüberstehende Löffel trägt die Figur eines Heiligen auf der Spitze des Stiels, wie sie häufig vorkommen. Das Original von Silber befindet sich ebenfalls im germanischen Museum. Das unten abgebildete Messer, welches oben Ring und Band hat, um es umzuhängen, ist aus *Bartisch „Augendienst,“* 1588, entnommen. Diese Art von Messern, daran wir auch einen Ohrlöffel bemerken, war im 16. Jahrhundert sehr in Gebrauch und wurde ebenfalls mit der Ausstattung ihrer Schale oft grosser Luxus getrieben.



Herzog Rudolf IV. von Oesterreich und seine Gemahlin Katharina.

An der schönen gothischen Denksäule bei *Wiener-Neustadt* befinden sich zwei gekrönte Steinbilder, welche für den Herzog *Rudolf IV.* und seine Gemahlin gehalten werden. Wir geben in nebenstehender Radirung die Köpfe beider als Ergänzung zu jenem Denkmal und als Beispiel der Plastik aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in welcher Zeit dieser Kunstzweig eine sehr bedeutende Höhe erreicht hatte, wie uns die Denkmäler an manchen Kirchen, insbesondere die Grabsteine lehren. Leider ist auch an diesen Statuen nicht alles wohlerhalten, wie z. B. die obere Verzierung der Kronen in ihrer Form sich nicht mehr herstellen lässt. In wie weit wir Portraitähnlichkeit annehmen können, falls die aufgestellte Vermuthung richtig ist, möchte schwer zu entscheiden sein, doch wenn wir in unserm Falle eine freiere Behandlung namentlich des Haares und der Kopftracht der Herzogin zugeben, so dürften die Gesichtszüge beider denen auf ihrem Grabdenkmal in der Stephanskirche zu Wien nicht ungleich sein. Nach demselben haben wir bereits früher die Abbildung der Herzogin gegeben und dort ihrer selbst Erwähnung gethan. Herzog *Rudolf IV.*, geboren 1339 und gestorben 1365, hatte zwar nur ein kurzes, aber doch reich bewegtes, thatenvolles Leben. Hochstrebenden Sinnes, von grossen Anlagen, klug und beredt, unternehmend in kriegerischen und friedlichen Dingen, war die Grösse und der Glanz seines Hauses sein einziges Ziel. Durch die Gewinnung von Tirol vermehrte er die Erbländer; als Gründer der Hochschule von Wien erwarb er sich den Beinamen „des Stifters,“ als Erfinder einer Geheimschrift den Beinamen „des Listigen“ oder „Sinnreichen;“ durch den Ausbau der Stephanskirche und durch Begabung vieler Kirchen und Klöster bewährte er seine Frömmigkeit einzelnen Anschuldigungen gleichzeitiger Mönche gegenüber. Dem Aeussern nach wird er geschildert als schön und zierlich *(elegantissimus inter omnes principes)*; seine Augen waren gross, sein Bart dünn und schwärzlich.



Feuerwerk zu Dresden im Jahr 1678.

Wir pflegen uns heut zu Tage bei einem Feuerwerk zu ergötzen an dem Gegensatz des höchsten Lichts und der tiefsten Finsterniss, an der Fülle und Gewalt der grossen Lichtmassen, die emporschiessen und das Dunkel durchbrechen, an dem reizenden Farbenspiel der Brillantflammen und den Effecten, die ihr plötzlicher Wechsel verursacht: es ist alles auf blosse Wirkung von Farbe und Licht berechnet. Die Zeit aber, die wir mit einem Nebenblicke gewöhnlich mit den Ausdruck „Zopf" zusammenzufassen pflegen, also vorzugsweise das 17. und 18. Jahrhundert, begnügte sich damit allein nicht, wenn wir auch überzeugt sein können, dass sie in solcher Massenwirkung keineswegs hinter uns zurückstand. Sie rühmte sich ihrer classischen Studien, sie war auf's lebhafteste überzeugt, dass in ihrer Kunst die Antike wieder lebendig geworden sei. Wir dürfen uns darum nicht wundern, wenn wir die alte Mythologie und Geschichte, vorzugsweise in allegorischer Anwendung, selbst in den Ernst und die Spiele des Lebens eingeführt sehen. So wurden auch zu Feuerwerken die Götter des Olymps nicht weniger wie die des Meeres und der Unterwelt aufgeboten. Das unsrige, welches 1678 bei der allgemeinen Zusammenkunft der Mitglieder des sächsischen Herrscherhauses zu Dresden abgebrannt wurde, hatte zum Gegenstand den Kampf des Hercules mit dem Cerberus und der Unterwelt, welche letztere als Hölle gedacht zu Feuereffecten gute Gelegenheit bot. Nach der Weise der Zeit wurde zugleich eine allegorische Beziehung untergeschoben: Hercules, der Gott, der die Welt von Ungeheuern reinigt, sei nach Dresden gekommen, die gute churfürstliche Stadt von den eingeschlichenen Lastern, welche die Furien und Cerberus, *„diese scheusslichen Monstra,"* darstellen, zu befreien. Der ganze Kampf war dramatisch in 6 „Rennen" abgetheilt. Kanonenschüsse, Raketen und Schwärmer in grossen Massen eröffneten und schlossen das Ganze und füllten die Zwischenacte aus. Die Maschinerie, welche in dieser Zeit, wie wir auch aus der Geschichte der Oper wissen, auf einer hohen Stufe der Ausbildung stand, musste bei diesem Feuerwerk eine höchst sinnreiche und complicirte sein, denn nicht nur, dass die einzelnen mithandelnden künstlichen Figuren aus den Körpern, den Gliedern und dem Postament Feuer auswarfen, sie waren auch beweglich, rückten gegen einander, Hercules schlug mit seiner Keule und die Furien schüttelten die feurigen Schlangen. Unsere Abbildung scheint mehrere Kampfscenen zusammenzufassen. Während Hercules auf dem Platz, der noch durch 3 Feuerräder belebt ist, gegen die Furien herandringt, sind seine vier menschlichen Begleiter in römischer Rüstung dem Cerberus und dem Eingang der Hölle näher, wo ihnen eine gleiche Zahl von Satyrn als Teufel entgegentritt. Einen besondern Effect musste der letzte Act machen, in welchem Hercules den Eingang zur Hölle überwältigt, welche dabei Massen von Feuer, Raketen, Leuchtkugeln u. s. w. auswarf.

Unsere Abbildung giebt den Haupttheil eines grossen Kupferstichs in *Gabriel Tschimmer's* interessantem Werk wieder, welches unter dem Titel: *„Die Durchlauchtigste Zusammenkunfft u. s. w. Nürnberg. In Verlegung Johann Hoffmanns 1680"* den genauesten Bericht über alle die Festlichkeiten enthält, welche der Churfürst *Johann Georg II.* bei der erwähnten Gelegenheit veranstaltete.



Ein Churfürst zu Pferde,

aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

Es ist wohl selten, dass ein Churfürst in vollem Ornate zu Pferde abgebildet worden ist, wie ihn hier ein Kupferstich des *Crispin de Passe* zeigt, den wir in wenig verkleinertem Maasstabe wiedergeben: er stellt *Lothar von Metternich* dar, welcher von 1599 bis 1623 auf dem erzbischöflichen Stuhl von Trier sass. Der Mantel, den er trägt, hat dieselbe Form, wie sie bis zum Untergange des Reichs beibehalten ist; seine Farbe ist carmoisin; aus Hermelin besteht Kragen und Unterfutter. Von demselben Pelzwerk ist der Rand der Mütze, die im Uebrigen ebenfalls carmoisinroth ist. Es scheint sich der churfürsliche Ornat in dieser Form erst gegen das Jahr 1500 festgestellt zu haben, denn das funfzehnte Jahrhundert hindurch zeigen verschiedenartige Abbildungen in colorirten Handzeichnungen und Holzschnitten nach Form und Farbe mehrfache Abweichungen. Erst in der *Schedel'schen Chronik* von 1493 ist unsere Form vollendet, mit Ausnahme den Aermel, welche Schwankungen unterworfen sind und hier durch weite Aermellöcher ersetzt werden, wie sie auch unser Churfürst zeigt, während im 16. Jahrhundert und auch sonst sich weite Aermel finden. Ueber die Farbe bleiben wir leider in Zweifel, doch scheint das Roth noch nicht durchgeführt zu sein, da fünf der Churfürsten auf dem grossen Holzschnitt der Chronik den Mantel von dem gemusterten Stoff tragen, wie er zu Prachtgewändern in jener Zeit durchaus üblich war. (S. Stoffmuster aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.) Ein colorirter Holzschnitt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (zu *Augsburg* bei *Bartholme Käppeler* erschienen), welcher eine churfürstliche Session mit dem Kaiser in der Mitte vorstellt und desgleichen das Trachtenbuch von *Hans Weigel* geben im Wesentlichen keinerlei Abweichungen mehr. Der König von Böhmen trägt, wie immer, die Krone statt der churfürstlichen Mütze. Im Ornat der geistlichen und weltlichen Churfürsten ist kein Unterschied. — Die stattliche Pracht und das Massenhafte der ganzen Erscheinung auf unserer Abbildung wird durch die grosse, weit herabhängende Pferdedecke noch erhöht, welche auf ihrer obern Seite mit Pelz überzogen ist. Im Uebrigen trägt sich der Churfürst der Zeit gemäss: das mässig lange Haar und der sich zuspitzende Bart, der gesteifte, aber schlichte Kragen und die gleichen Manschetten geben uns den Uebergang aus der engen und steifen spanischen Mode in die freie des dreissigjährigen Kriegs zu erkennen. —



Die Schwerter des 15. und 16. Jahrhunderts.

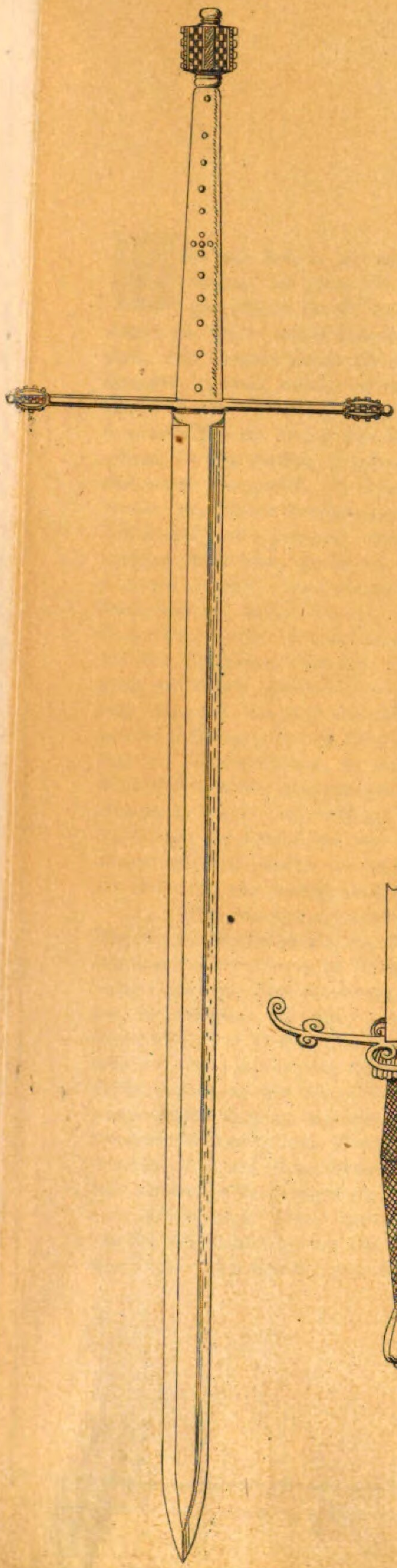
In der Periode des ausgehenden Mittelalters erreichten die Schwerter, wie so manches andere Stück kriegerischen und friedlichen Gebrauches, den höchsten Grad der Ausbildung. Im erstgenannten Zeitraum schliesst diese Waffe sich in ihrer Entwicklung unmittelbar an die frühere an; der gerade Kreuzgriff bleibt das ganze 15. Jahrhundert hindurch vorherrschend, zwar grösser und schmuckreicher, als in den vorhergehenden Zeiten. Auch die Klinge verlängert sich. Man beginnt aber jetzt mit mehr Absicht, den Gebrauch der immer schwerer werdenden Waffe durch zweckmässige Ausgleichung ihrer Verhältnisse zu erleichtern. Mit dem Wachsen der Klinge stieg auch der Griff in die Höhe und vornehmlich suchte man durch einen schweren Eisenknauf an der Spitze desselben das Gleichgewicht herzustellen. Im Laufe des Jahrhunderts kamen die sogen. *Zweihänder* auf, welche sich bald zu einer eignen Waffenart ausbildeten und besondere Uebungen zu ihrem Gebrauch hervorriefen. — Im 16. Jahrhundert stieg die Grösse der Schwerter noch immer und die Zweihänder wuchsen bis über Manneslänge. Vorzügliche Aufmerksamkeit wandte man nun auch auf den Schmuck der Waffe und namentlich der Griff ward ganz umgestaltet. Die gerade Parirstange nahm Schwingungen an und vereinte sich zur Mehrung des Schutzes mit anderen, verschiedenfach gewundenen Bügeln, aus denen endlich der bekannte Korb entstand, der die ganze Hand bedeckt. Die Klinge nahm oft eine geschwungene, schlangenförmige Gestalt an, was die sogen. *Flammberge* hervorbrachte. An den Klingen der grösseren Schwerter, namentlich der Zweihänder, befand sich oft, etwa eine Hand breit bis eine Spanne lang unter der Querstange, an beiden Seiten ein zahnartiger Vorsprung, der zur Abwehr des an der Klinge hinabgleitenden Schlages diente. Der Raum zwischen der Parirstange und den beiden Zähnen war gewöhnlich mit Leder umwunden, weil die Führung dieser Waffe es mit sich brachte, dass man, während die eine Hand am Knopfe ruhte, mit der anderen näher an den Schwerpunkt rücken musste. Die Zweihänder wurden meistens entblösst auf den Schultern getragen und neben ihnen an der Seite ein kürzeres Schwert. So sehen wir es häufig auf Abbildungen, auch bei Landsknechten, denen sonst nur das kurze Schwert zukam. Zweihänder vertraute man nur den stärksten und kühnsten Leuten, vorzüglich in der Nähe der Fahne an, wo es galt, mit einer Waffe gegen Viele zu kämpfen und mit gewaltigen Streichen den Platz zu säubern.

Säbelförmige Schwerter, im Alterthum jedoch mehr Messer genannt, kommen schon früh vor, jedoch am meisten in den Händen der Henker. Ein solches findet sich jedoch auch auf dem Grabsteine eines Grafen von *Oettingen* im Kloster *Kirchheim* unweit *Nördlingen* aus dem 14. Jahrhundert.

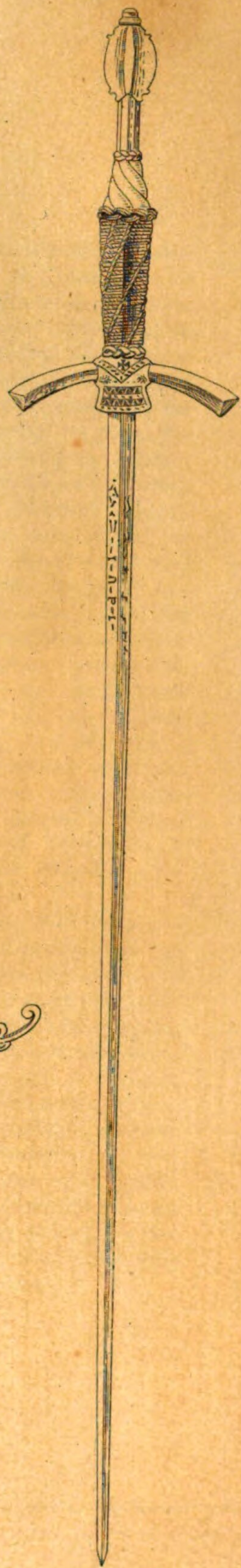
Mit dem 17. Jahrhundert verschwinden die grösseren Schwerter gänzlich.

Die drei oberen von uns abgebildeten Schwerter befinden sich in der Sammlung des german. Museums. Das erste hat an Griff und Parirstange Knäufe von geschnittenem Eisen; der Griff selbst ist mit braunem Leder überzogen und mit eisernen Nägeln beschlagen. Das mittlere ist das kurze Schwert eines Landsknechts, in der Mitte des Griffes mit Messingdraht umwunden, auf der Klinge mit dem Zeichen **i. h. s**, dem man wunderthätige Kraft zuschrieb, versehen. Das dritte ist ein sogen. *Panzerstecher*, bestimmt, zwischen die Fugen des Panzers durchzustechen. Der aus Eisen geschnittene Griff desselben ist zur unteren Hälfte mit Messingdraht umwunden und hat ein verziertes Schutzleder. Auf der Klinge sind die Zeichen **i.n.r.i** und die Jahreszahl 1547 mit Gold eingelegt. Darunter sind zwei Griffe von Zweihändern abgebildet, die früher sich im Schloss *Aufsess* befanden.

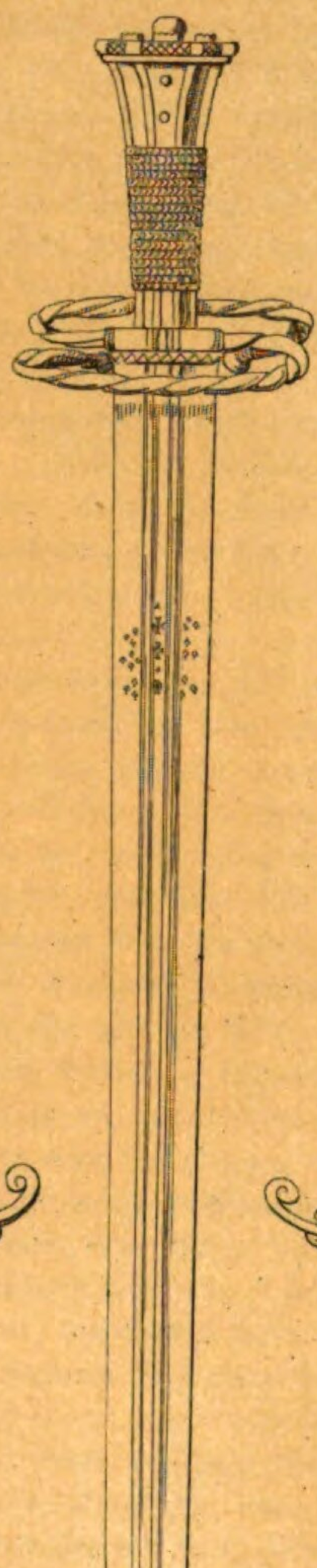
1.



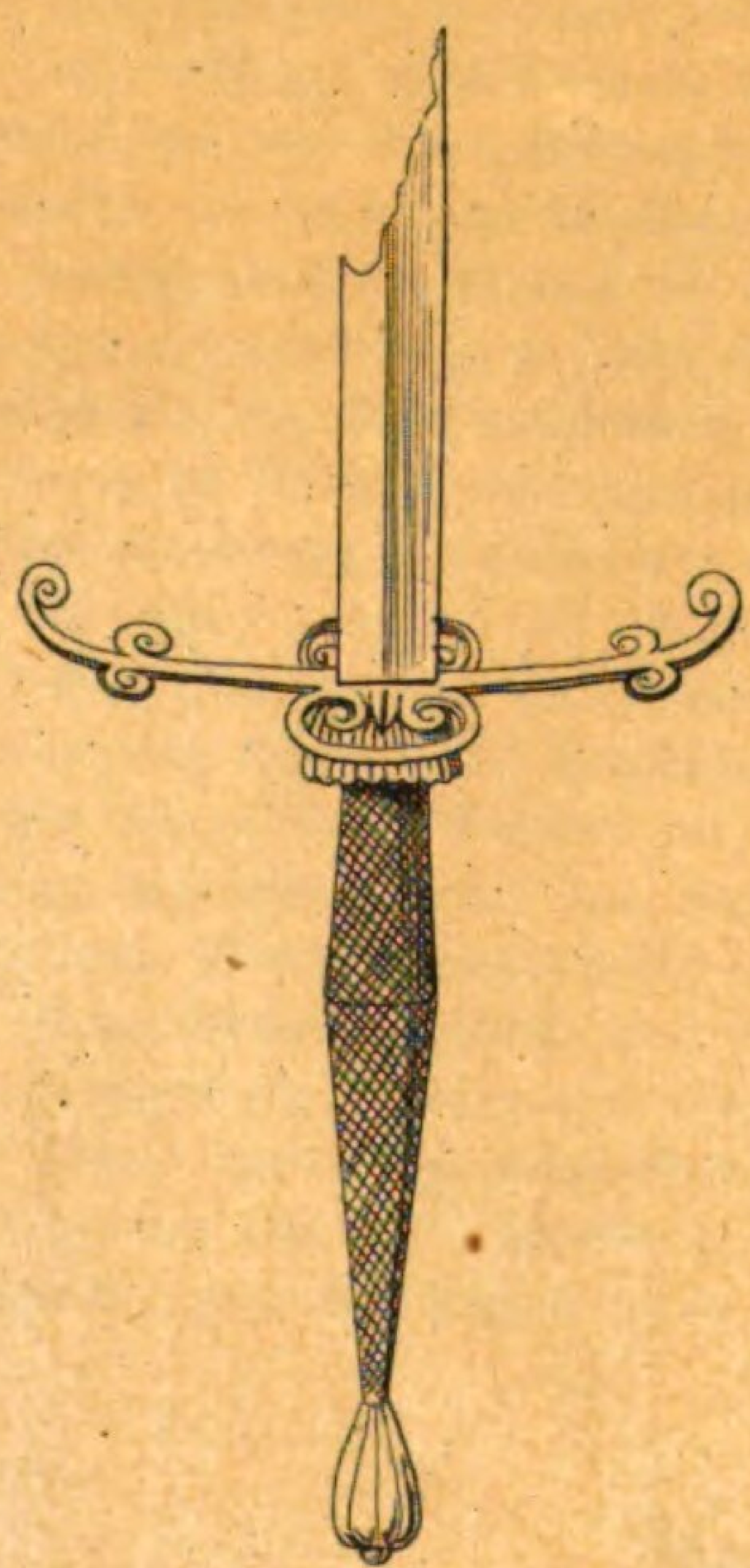
2.



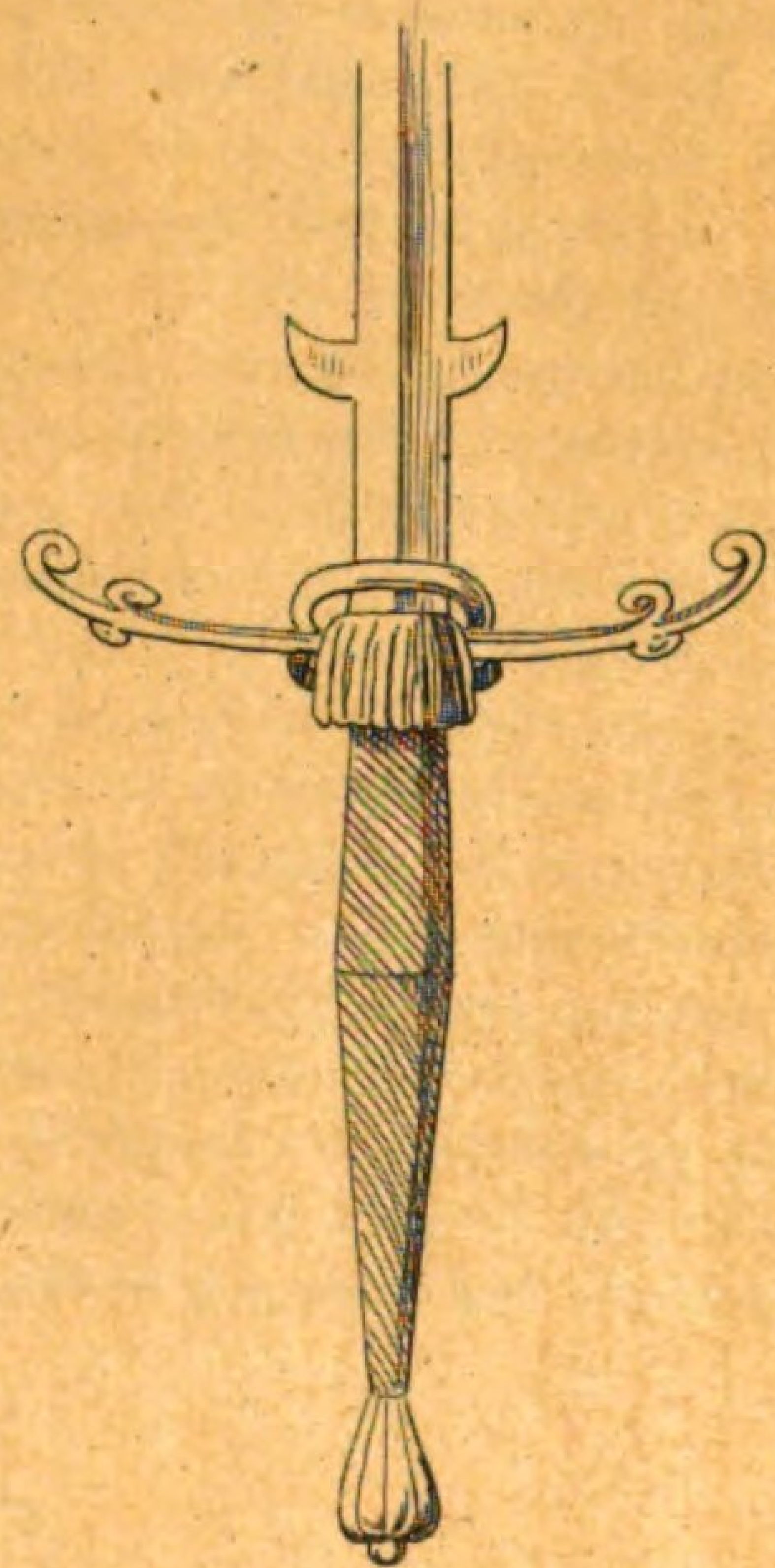
3.



4.



5.



Altar
vom 15. Jahrhundert.

Eine jede Zeit in den auf einander folgenden Epochen der Kunstentwicklung hat Einzelheiten aufzuweisen, die grade sie zur höchsten Vollendung auszubilden berufen scheint. So, können wir sagen, bietet das 14. Jahrhundert die schönsten Grabdenkmäler; dem 15. gehören die herrlichen Altäre an, die in keiner andern Zeit mit solchem Geschmacke und solcher Pracht wieder errichtet worden sind. Die Ursache beruht für die genannten wie für andere Fälle auf natürlichen Gründen. Die einfachen strengen Formen, welche im 14. Jahrhundert noch galten, entsprachen mehr dem Steine, in welchem die Grabdenkmäler durchweg ausgeführt wurden; die grössere Beweglichkeit in der Formenentwicklung der folgenden Epoche liessen sich besser in Holz ausführen, aus welchem Material vorzugsweise die Altäre bestehen. — Der Aufbau derselben ist mit wenigen Ausnahmen und geringen Abweichungen immer derselbe. Auf einem Fussgestell, der *Predella*, welche im Allgemeinen einer umgekehrten, abgestumpften Pyramide gleicht, aber durch Profilirungen bestimmte Abstufungen und Formen erhält, ruht das Hauptbild, das entweder ein blosses Gemälde oder eine architektonisch vertiefte und verzierte Halle ist, unter welcher geschnitzte Bildwerke, prachtvoll bemalt und vergoldet, aufgestellt sind. Das Haupt- oder Mittelbild wird umgeben — oder, wenn der Altar ausser Gebrauch ist, verdeckt von zwei Seitenflügeln, die gewöhnlich Malereien auf beiden Seiten, seltner auf der einen geschnitzte Reliefiguren enthalten. Ueber dem Hauptbilde erhebt sich gewöhnlich eine freistehende plastische Arbeit, ein Crucifix, eine trauernde Maria mit dem Leichname Christi u. s. w., von Ornamenten und Gestalten von Heiligen umgeben. Auf der Predella findet sich gewöhnlich der Herr mit der Reihe seiner Apostel in Brustbildern oder das Tuch der heil. Veronika, von zwei schwebenden Engeln getragen, in Malerei oder flachem Relief. Auch ist sie wohl zu einem Grabe mit dem Leichname Christi ausgehöhlt, von zwei Wächtern gehütet. Auch der Heilige, dem der Altar gewidmet, ist wohl darauf im Grabe liegend dargestellt. Bei grösseren Altären ist oft das Mittelbild in mehre Abtheilungen geschieden, von denen jede ihre eigne Darstellung, durch architektonische Ornamente geschieden, enthält; auch befindet sich wohl oben noch ein zinnenartiger Aufsatz, dem dann die Gestalt der Seitenflügel mit einem Ausschnitte entspricht, so dass immer das Ganze, bis auf die zu oberst sich befindenden frei stehenden Bildnereien bedeckt wird. — Auf der Rückwand pflegt der Altar mit Malereien von untergeordnetem Werthe auf trocknem Kraidegrunde bedeckt zu sein.

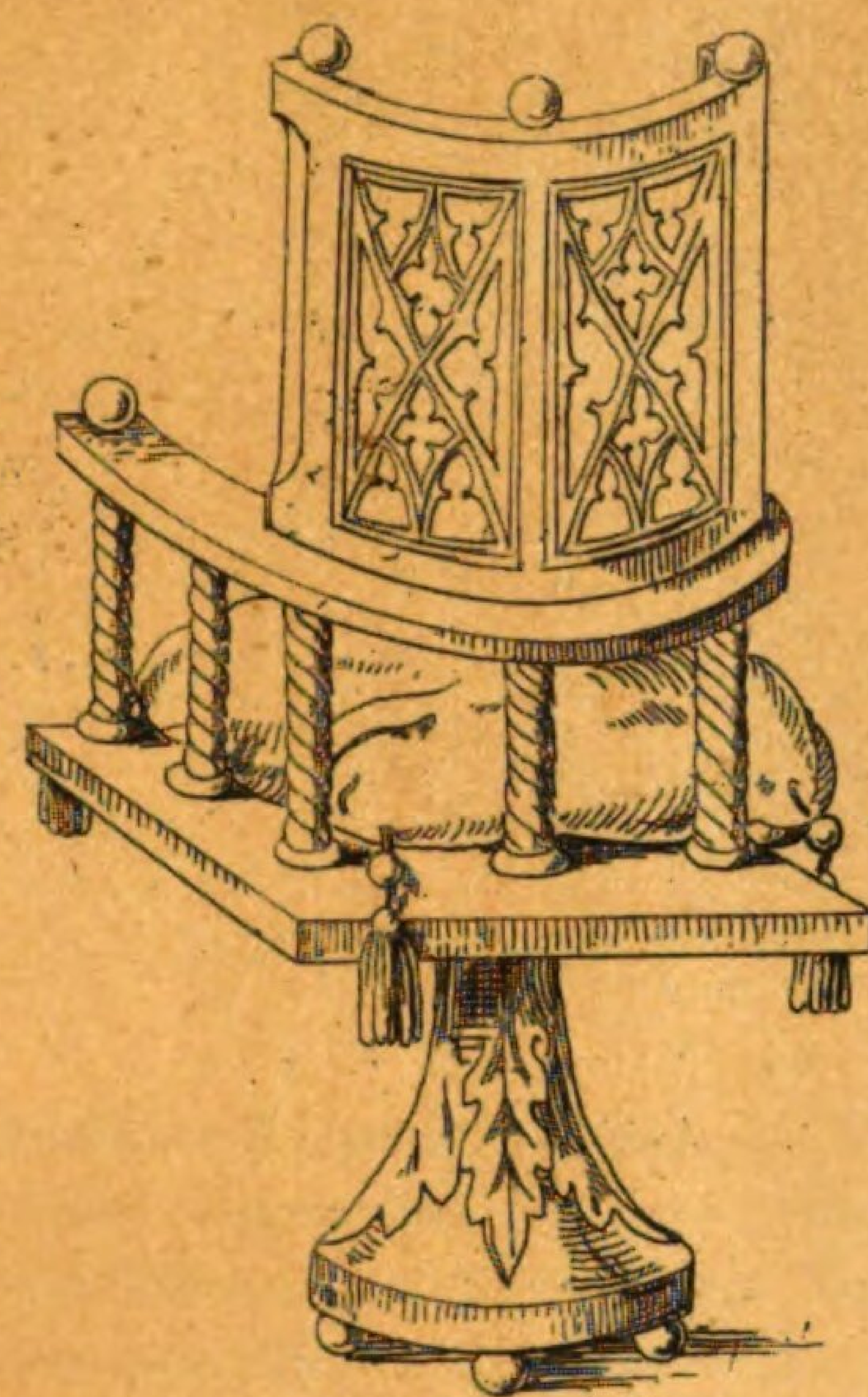
Der von uns abgebildete Altar, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, durch die beiden Wappen als bayrisches Kunstproduct bezeichnet, früher in München befindlich, gegenwärtig im Besitz des Bildhauers *Hans Gasser* zu Wien, gehört gewiss zu den hervorragendsten Erscheinungen dieser Art. Er besteht ganz aus Holzschnitzwerk mit Bemalung und Vergoldung und ist ohne die gewöhnlichen Seitenflügel, die allerdings bei seiner ganz aus der Ebene herausweichenden Anlage nicht wohl anzubringen waren. Seine Fläche ist in drei Abtheilungen geschieden, von denen jede ein Hauptmoment aus der Leidensgeschichte: die Kreuztragung Christi, die Kreuzigung und die Abnahme vom Kreuze, in weit vortretendem Relief enthält, so dass die vorderen Figuren fast frei stehen und die entfernteren, wie auf einem Gemälde, perspectivisch verjüngt angeordnet sind. Die Figuren sind ganz im Charakter der Zeit gehalten, aber von meisterhafter Ausführung. Bewunderungswürdig ist die oben angebrachte, in Art eines Baldachins weit vortretende, vorn auf dünne Säulen gestützte und reich verzierte Bekrönung, welche auf einfachen, darüber hervortretenden Tragsteinen die Figuren des heil. Nicolaus, Johannis des Täufers und eines Bischofs mit einer Kirche trägt. Dieser letztere ist wahrscheinlich der heil. Wolfgang von Regensburg, was einigen Anhalt für den ursprünglichen Ort der Aufstellung dieses Kunstwerks bieten könnte. Zu beiden Seiten fehlt eine Figur. Der Grund hinter den Reliefs ist in Art von Teppichen gemustert und vergoldet.

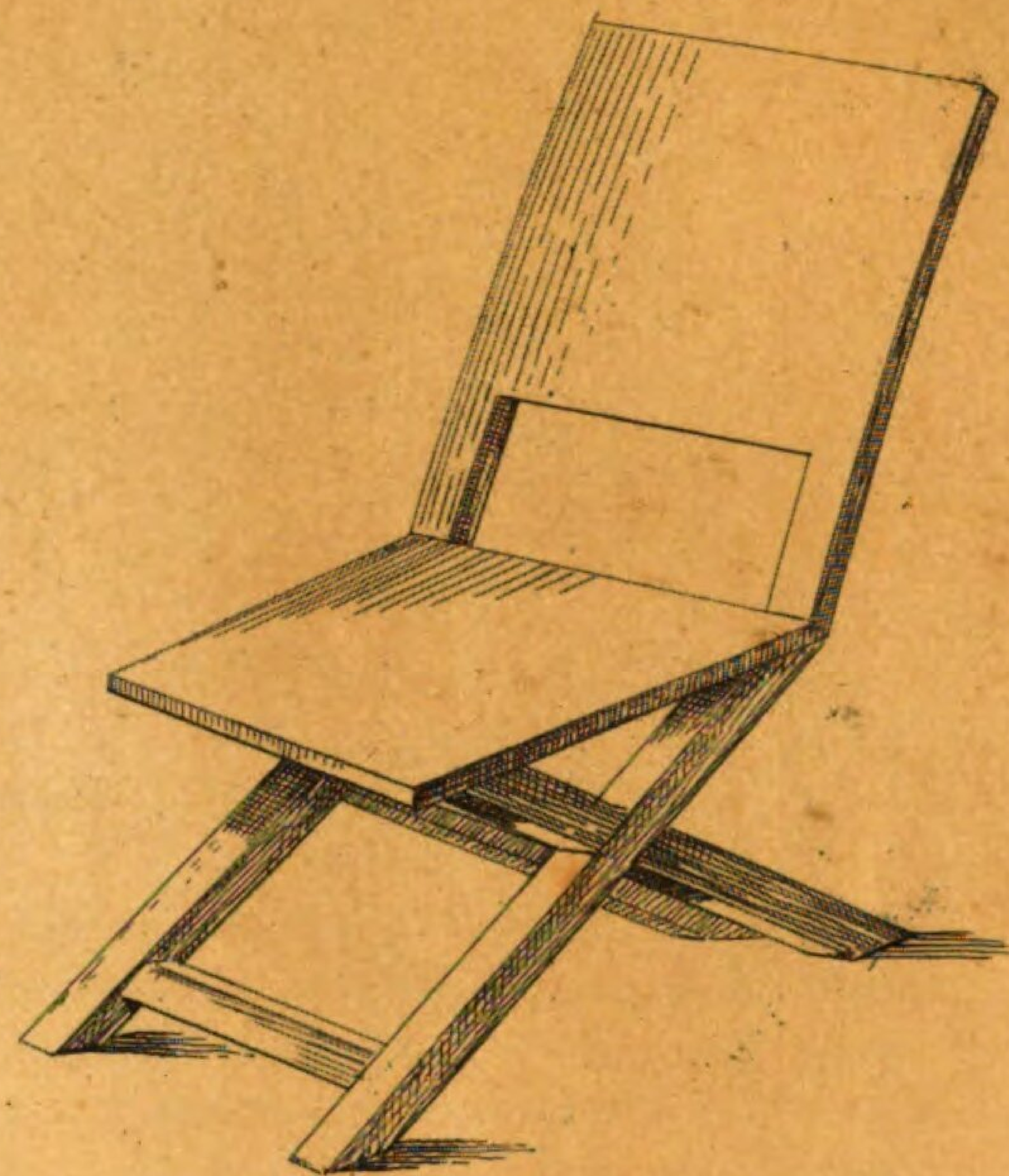


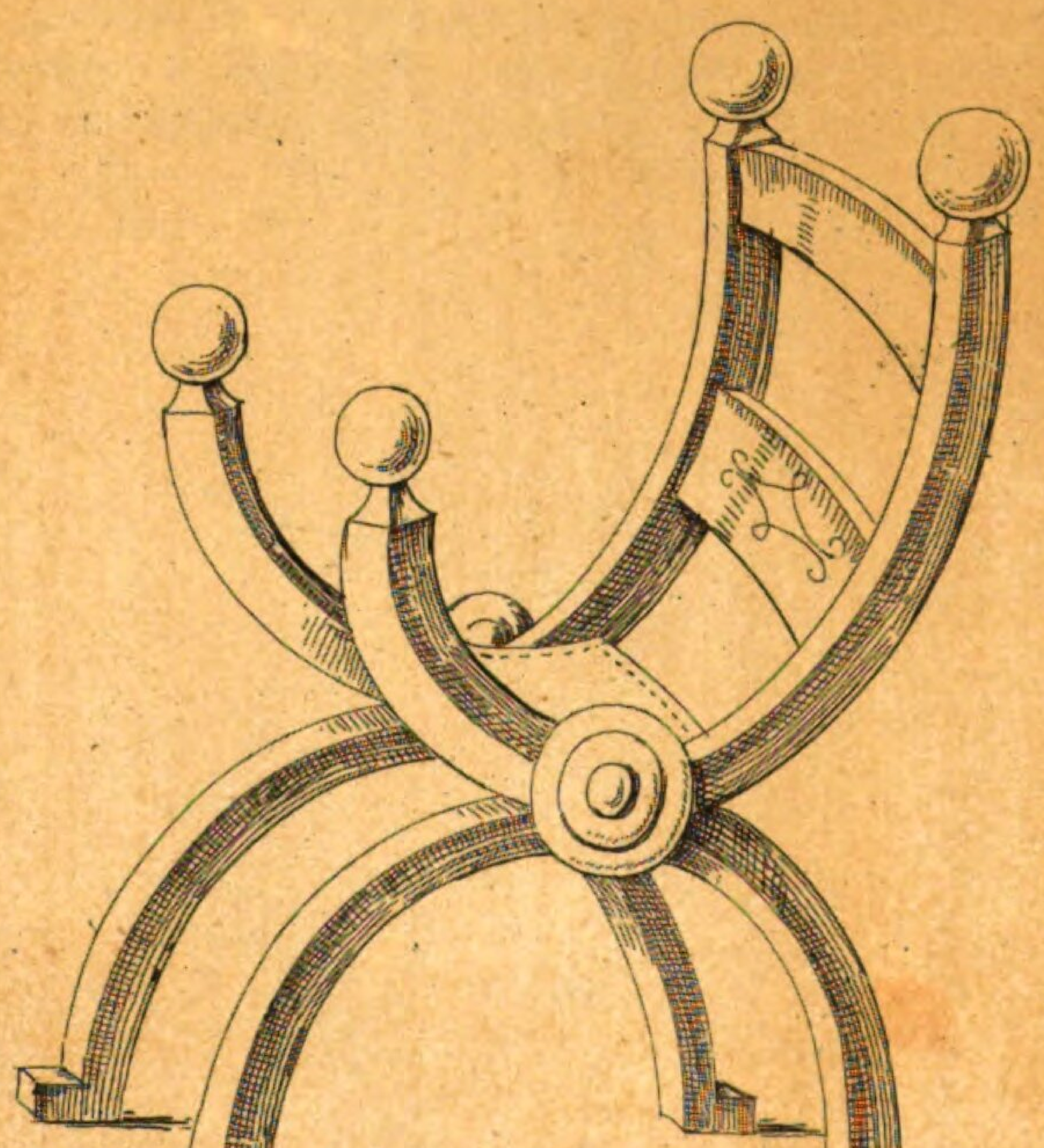
Zimmermobiliar

vom fünfzehnten Jahrhundert.

Die Ausrüstung eines Zimmers, soweit sie an künstlerischer Verzierung Theil nimt, richtet sich, wie nicht anders zu erwarten, stets nach dem Geschmacke der Zeiten. Nach diesem ist aber auch die Herstellung der einzelnen Geräthe bedingt. So brachten der Rundbogen und die aus einer Abwechslung von vollen Cylindern und Kanten zusammengesetzten Profilirungen der romanischen Zeit es mit sich, dass viele gedrechselte Möbeln vorkommen, die man auf alten Abbildungen gar wohl erkennt. Der spätere gothische Geschmack liess diese Technik nicht mehr zu und vom 14. Jahrhundert an kommen viele Zimmergeräthe vor, die mit ihrem Schmucke aus freier Hand geschnitzt sind. Bis zu welcher Höhe diese Abzweigung plastischer Kunst im 15. Jahrhundert stieg, beweisen unter Andern die prachtvollen, in *Heideloff's Ornamentik*, H. XX., Pl. 6 und H. XXI., Pl. 4 abgebildeten beiden Tische. Diese Bearbeitung aus freier Hand brachte es aber auch mit sich, dass die Form der Haus- und Zimmergeräthe nicht nur in Einzelheiten, sondern auch im Ganzen höchst manigfaltig sich gestaltete. Eine durchgehende Form einzelner Stücke lässt sich im 15. und 16. Jahrhundert kaum nachweisen; wohl aber ein gemeinsames Bestreben auf Bequemlichkeit und möglichste Raumersparniss. Bei der Enge der damaligen Wohnzimmer nahm man manche Möbeln nur zu besonderem Gebrauche hervor und Tische und Stühle, namentlich letztere, da sie für gewöhnlich durch die Seitenbänke an der Wand (s. Frauengemach vom Ende des 15. Jahrhunderts) vertreten wurden, richtete man gern so ein, dass man sie zusammenlegen und anlehnen konnte. Daher bei diesen das durchgehende Princip der gekreuzten Beine, auch da noch, wo man an den ersten Zweck derselben nicht mehr dachte. Sehr beliebt waren drehbare Stühle, die dann unten nur mit einem, oft aber künstlich aus mehren Stäben und Säulen zusammengesetzten Fusse versehen waren. Wir geben vorläufig aus dem weiten Bereiche des Hausgeräthes drei Stühle, davon der erste nach einem Originale zu *Schleisheim* bei München gezeichnet ist. Sein hölzerner Sitz wurde mit einem Kissen belegt. Der zweite ist ein einfacher Sessel aus der alten Gerichtsstube zu *Eroltzheim*, Sitz und Lehne mit Leder überzogen, zum Zusammenlegen eingerichtet. Der dritte, aus etwas späterer Zeit, ist aus einem Gemälde — im Privatbesitz zu Nürnberg — entnommen, welches eine Nonnenzelle darstellt.

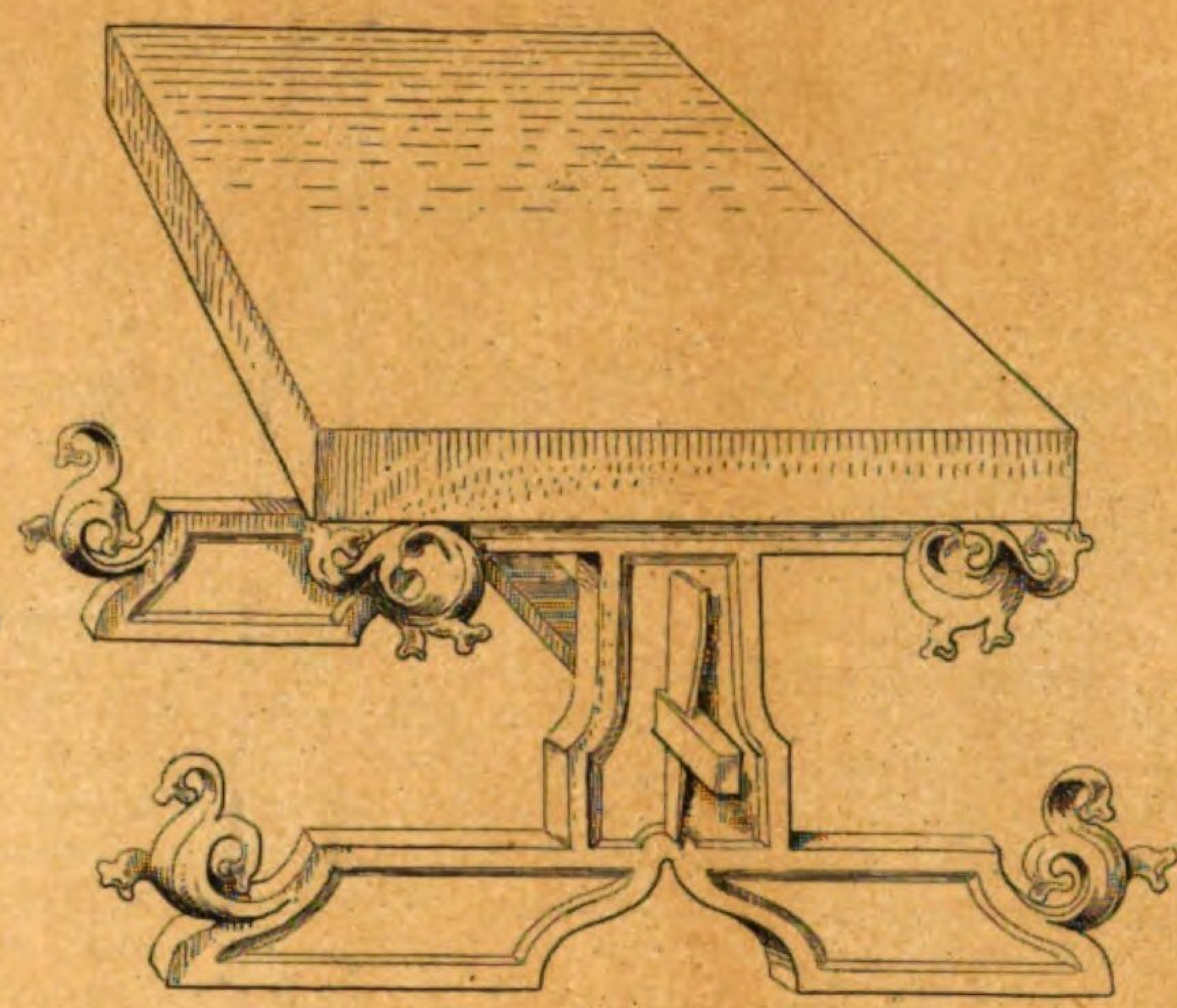


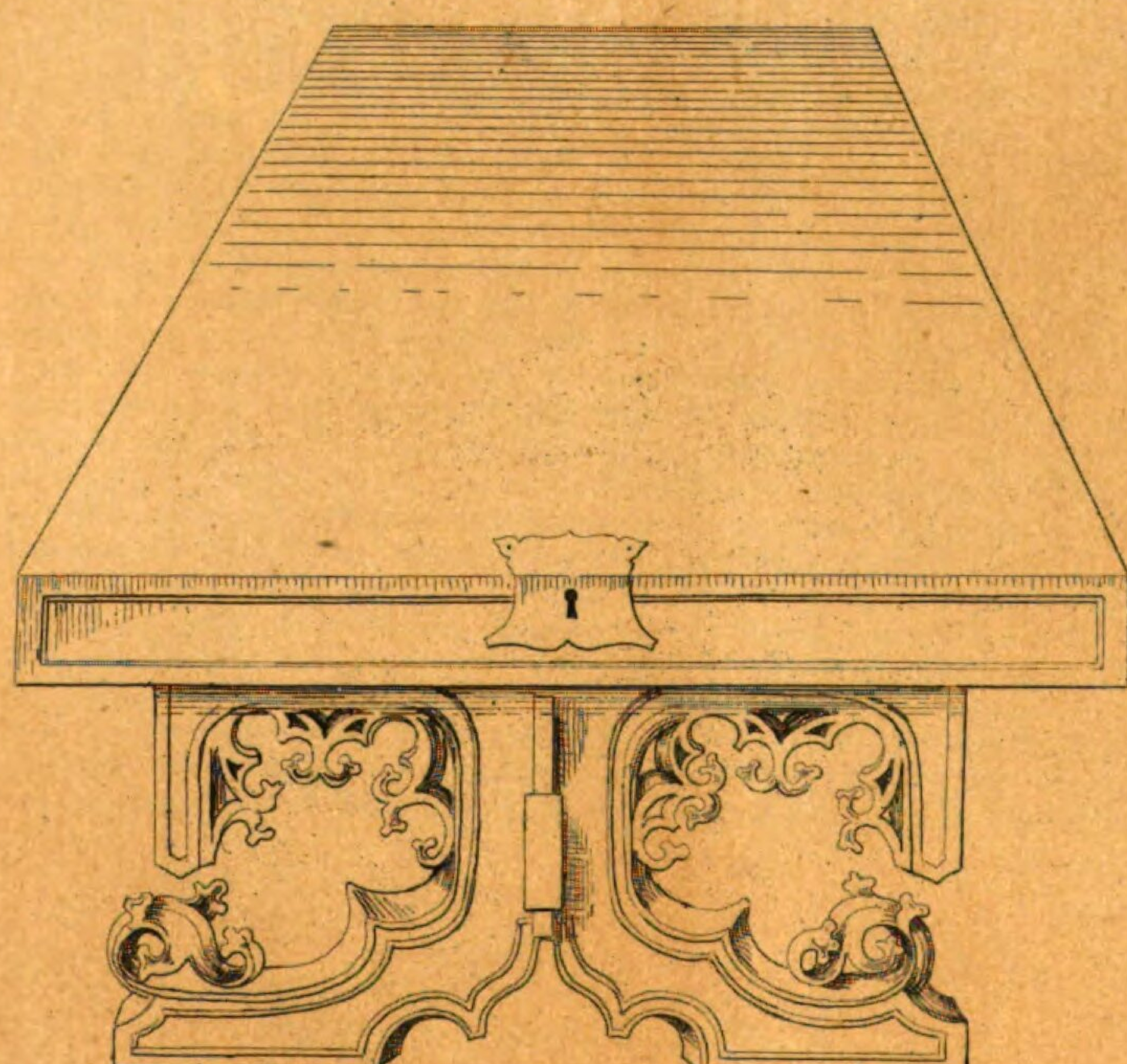




Tische
vom fünfzehnten Jahrhundert.

Als nächste Ergänzung der vorigen Tafel geben wir noch ein Paar Tische und zwar nach einer colorirten Ausgabe von *Brunswigs* „Girurgia" vom Jahre 1497, einem Werke, welches für das Studium der Trachten und Geräthe vom Ende des 15. Jahrhunderts ausserordentlich ergiebig ist. In demselben haben sämmtliche Möbeln einen blassgelben Anstrich, ohne Zweifel um die frische Farbe des Eichenholzes anzudeuten, welche an erhaltenen Originalen aus jener Zeit in ein schönes Braun sich verwandelt hat. Eichenholz aber war damals vorzugsweise der dauerhafte Stoff, aus dem man Hausgeräthe fertigte. Zwar kannte man auch schon den Luxus von kostbarerem und fremden Holze, doch drang dieses in die schlichten Bürgerhäuser noch nicht ein. Höchstens trug man da Rosenkränze von Holz, das aus dem Morgenlande oder gar schon aus Amerika mit herübergebracht war. — Wir haben aber mit Absicht keine Seltenheiten und Prachtstücke gegeben, sondern Einfaches, Gewöhnliches, wie es unmittelbar in das Leben damaliger Zeit einführt, aber gleichwohl nicht den Eindruck von etwas Gemeinem macht. Solidität sehen wir hier mit Schmuck auf's Innigste und Maassvollste vereint; erstere fügt das Ganze; letzterer schliesst sich nur da an, wo er ohne Störung verweilen und ohne dem Gebrauche Abbruch zu thun, durch Gefallen diesen bereichern kann.



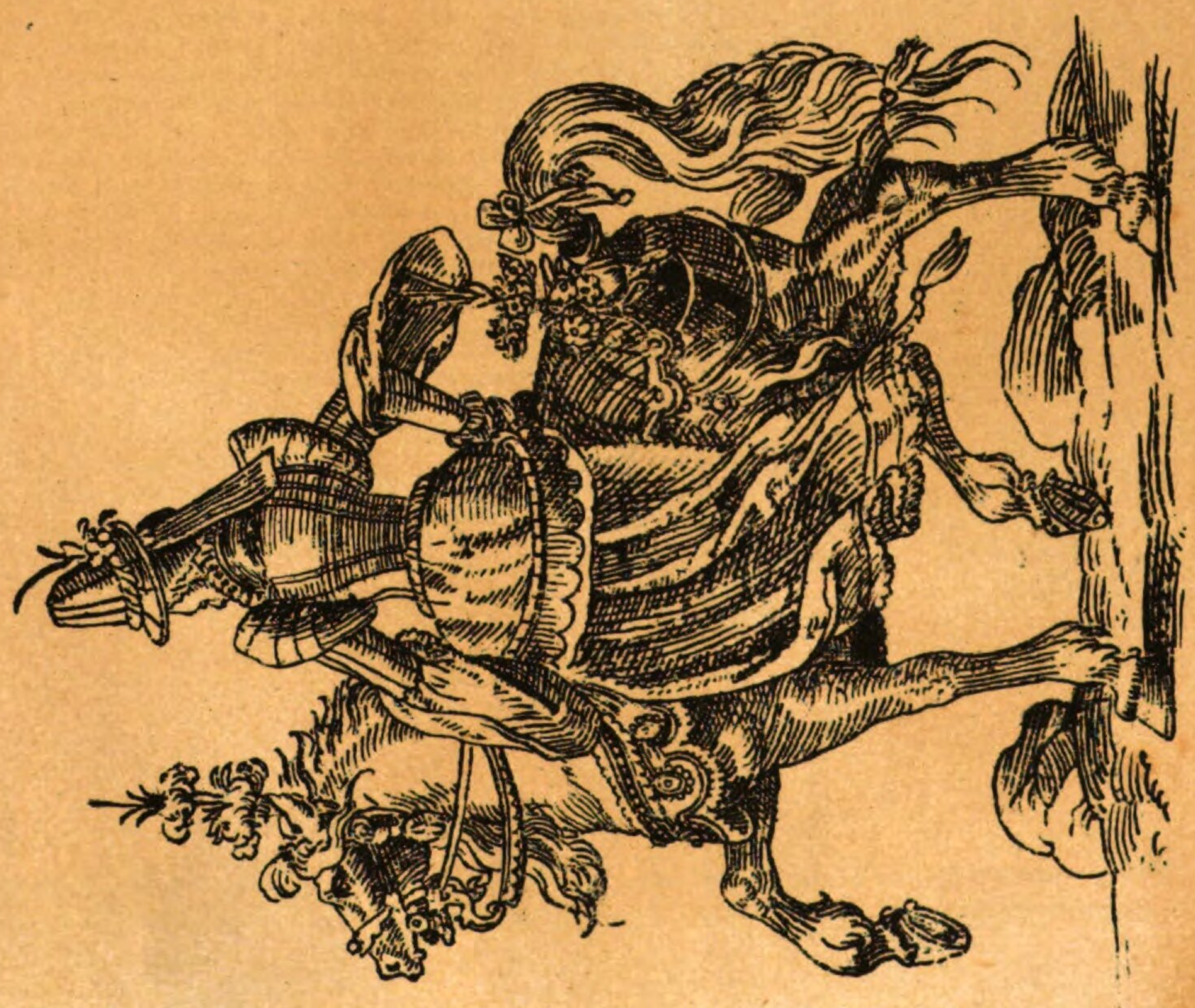


Reiter und Reiterin

aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Es ist bereits bei der „Frauentracht aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ darauf aufmerksam gemacht worden, wie in dieser Zeit, da der Sturm der reformatorischen Bewegungen sich gelegt hatte und der Eifer sich in dogmatische Zänkereien und Moralpredigten verlief, auch auf dem Gebiet der Trachten gegen die Freiheit, Manigfaltigkeit und Ausgelassenheit der Reformationsperiode eine Reaction sich erhob, welche die Kleidung verhüllender, enger, aber auch steifer und unschöner machte. Der Einfluss der spanischen Herrschaft, der spanischen Grandezza und jenes gezierten, phrasen- und complimentenreichen Gesellschaftstones, welcher uns in der Carricatur des *Don Quixote* und aus der reichen spanischen Romanliteratur bekannt ist, lässt sich dabei nicht verkennen. Die Auswüchse deutscher Moden, „das Zerflammte, Zerhauene und Zerschnittene,“ die Ausgeburten, wie sie die Phantasie der Landsknechte ersonnen hatte, waren Franzosen und Spaniern ein Greul; sie hatten sich aber dennoch dieser im Anfange des Jahrhunderts allgemein herrschenden Richtung nicht entziehen können und sie nur in ihrem Sinne umgestaltet. Statt des massenhaft ausgebauschten Stoffes, der in der Pluderhose den höchsten Triumph gefeiert, hatten sie die Glieder mit dicken Wulsten umlegt, wobei die Schönheit durchaus nicht gewonnen hatte. Selbst die Frauenkleidung musste dieser Mode huldigen, und die erhöhten Schultern und die Ausweitungen des Reifrocks brachten Missgestalten zu Stande, welche im 18. Jahrhundert nicht überboten worden sind. — Der Einfluss dieser spanischen Mode, welcher sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutschland geltend machte, ist bei unserm Reiterpaar nicht zu verkennen. Es sind facsimilirte Copieen zweier Holzschnitte von *Jost Amman*, welche sich befinden in „*Insignia s. Caesareae majestatis principium electorum ac illustrium familiarum addito cuique carmine octastico ab J. A. Leonicero. S. Feyerabend. 1579*“, welches in einem schön colorirten Exemplare sich im german. Museum befindet. Der Reiter trägt einen kleinen, gelben spanischen Hut mit blauer und weisser Feder, wie er an die Stelle des früher allein gültigen Baretts getreten war. Der Schnurrbart ist stark und kräftig; dagegen ist der Haarwuchs an Kinn und Wange, gleich dem Haupthaar gestutzt, aus Veranlassung der steifen „Kröse“, welche hier übrigens noch nicht zur vollen Ausdehnung gekommen ist. Das grüne, enge, spitz über den Bauch heruntergehende Wamms ist vorn zugeknöpft. Ueber demselben trägt er eine mit hellbraunem Pelz gefütterte, violette Jacke mit weiten verzierten Aermeln. Es ist diese Jacke nicht gewöhnliche Tracht eines stattlichen Reitersmannes, wie ihn unser Bild zeigt, sondern statt ihrer vielmehr der kurze, meist ebenfalls pelzunterfütterte spanische Mantel, welcher, statt der Aermel nur mit Aermellöchern versehen, oder auch ohne dieselben auf der Schulter zu hängen pflegt. Das Beinkleid ist gelb, oben mit blauen Puffen oder Wulsten umgeben, die grossen Reiterstiefel lederfarben. Das reich geschmückte Riemenzeug des Pferdes ist hinten roth mit verschiedenfarbigen Quasten und Federn, vorn grün wie auch der Zaum in der Hand des Reiters, am Kopfe wieder roth. Die Scheide des Degens ist schwarz, der Knauf blau, das Heft silbern. — Die Reiterin sizt im Sattel mit gelbem und darunter rothem Bügel auf langer blauer Decke mit gelbem Saum und blauer Quaste. Auf dem Haar, welches von einem gelbseidenen oder goldenen Netz zusammengehalten ist, trägt sie ein kleines spitzes Hütchen von weissen, rothen und grünen Streifen mit bunten Blümchen. Diese Damenhütchen von manigfacher und noch kleinerer Form, als sie unser Beispiel zeigt, kokett auf die Seite gesetzt, waren so beliebt, dass sie den Eifer der Sittenprediger gegen sich erregten. So sagte *Osiander* in einer Predigt (im Jahre 1586): „Und erstlich haben wir auss Welschland herausgebracht kleine Samatine Hütlin, die tragen die Weibsbilder, nicht zu bedecken das Haupt, sondern allein zur Zierd und Hoffart, die seind so klein, dass sie nicht den vierdten Theil des Haupts bedecken mögen. Und sihet eben als wann ein Weib ein Apffel auff den Kopf setzte und spreche: Das ist ein Hut.“ — Den Hals der Reiterin umgiebt die steife Krause, die in völlig gleicher Form von Männern und Frauen getragen wurde. Die Streifen des Leibchens und desgleichen die der Schulterpuffen sind carmoisin und grün; die engen Aermel, aus denen am Ellbogen ein freier, faltiger weisser Hemdstoff herausflattert, sind ebenfalls gestreift, blau, roth und gelb. Die Taille umgiebt eine in dieser Zeit gewöhnliche Schnur als Gürtel. Der Rock des Kleides ist carmoisin. Die kleinen weissen Manschetten entsprechen in ihrer Form, wie immer, der Halskrause. Das Riemenzeug des Pferdes und der sonstige Schmuck ist in den Farben dem des Reiters ähnlich. —





Anna Maria Winckler,

eine Nürnbergerin aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Anna Maria Winckler, eine geborne *von Stetten* aus Augsburg, aus der bekannten Familie der Geschichtschreiber dieses Namens, in Nürnberg verheirathet, interessirt uns um ihrer Persönlichkeit willen sehr wenig, wenn auch die Verse, welche ihrem von *Philipp Kilian* in Kupfer gestochenen Portrait, dessen Copie die nebenstehende Radirung ist, ihr Lob in der pathetischen Redeweise ihrer Zeit zu verkünden wissen. Ihre Lebenszeit fällt in die Mitte des 17. Jahrhunderts, und grade diese Zeit ist es, in welcher in einzelnen deutschen Städten, namentlich in den Reichsstädten wie Augsburg, Ulm, Nürnberg u. a. im Kampfe gegen die eindringenden französischen Moden eine nicht geringe Zahl eigenthümlicher Trachten erscheint. Mit völlig bewusstem Sinn kämpft schon damals in diesen Städten eine patriotisch-conservative Partei, die instinctartig einen Zusammenhang zwischen den Trachten, den Sitten und den politischen Einrichtungen herausfühlen mochte und mit dem Verderben der einen auch das der andern ahnte, gegen die lascivere französische Mode, indem sie mit bombastischem Phrasenreichthum gar viel von der Ehrwürdigkeit und dem alten Ursprung dieser vaterländischen Trachten zu erzählen weiss. Wir dürfen aber mit der Zeit der Entstehung nicht soweit zurückgehen, wie diese Leute in ihrem patriotischen Eifer. In der allgemeinen, freilich sehr vielgestaltigen Tracht der Reformationsperiode werden wir stets die Anfänge finden können, und das, was diese Kleidungsstücke local Unterscheidendes in der Form gewonnen haben, ist erst durch spanische Einflüsse in der 2. Hälfte des 16. oder im Anfange des 17. durch die Umgestaltungen des dreissigjährigen Kriegs hervorgerufen. Erst dann legte man auf sie einen Werth oder betrachtete sie als nationale Eigenthümlichkeit, als sie mit den französischen Moden in den Kampf getreten waren und man ihren Untergang vor Augen sah. Zu diesen Kleidungsstücken gehört z. B. das von Nürnberger Damen dieser Zeit getragene *Schäublein*, ein Pelzmäntelchen, welches die Schultern umgiebt und nicht einmal bis zur Hüfte heruntergeht: es ist nichts als die durch spanische Einflüsse — man denke an das kurze Mäntelchen — verkürzte Schaube, wie auch sein Name sagt. So trugen die Nürnbergerinnen eine aus dem veränderten Leibchen entstandene spitzenbesetzte Jacke von besonderer Form, so das kostbare Regentuch und anderes. Von Ulm, von Augsburg, von Strassburg u. s. w. wird uns Aehnliches berichtet. Insbesondere aber sind es die Kopftrachten, welche die eigenthümlichsten Bildungen zeigen. Während nach der damaligen französischen Mode im Uebergang zur ausgebildeten Tracht der Zeit Ludwigs XIV. die Damen keinerlei Haube trugen, sondern das Haar eben glatt gescheitelt hatten mit einem Nest im Scheitel und langen Locken zu beiden Seiten, welche Mode sich auch bereits gleichzeitig in Deutschland mancher Anhängerinnen erfreute, sehen wir doch Frauen wie Jungfrauen bei weitem der grössern Zahl nach noch mit mancherlei Hauben geschmückt, welche das Haar völlig verdecken. Zu diesen gehört in Nürnberg die sogenannte *Flinderhaube*, welche auch, aber noch in mässiger Gestalt, das Haar unserer *A. M. Winckler* völlig einschliesst. Sie war aus Gold- oder feinen Silberdrahtfäden in allerlei Mustern und Blumen geflochten, mit weissem Flor, auch wohl mit dicken Wulsten, welche ihre Gestalt wenig verschönerten, unterlegt. Ihren Namen hat sie von den kleinen Metallplättchen — Flindern —, mit denen sie gewöhnlich behängt ist. Auf dieser Haube trägt sie eine zweite, eine Pelzmütze, die *Marderhaube* genannt, welche ebenfalls noch in groteskerer Gestalt vorkommt und dann das ganze Haar für sich allein bedeckt. Sie gehört zu den Wintermoden. Im Sommer wird sie besonders im Garten durch einen leichten aber steifgeformten Hut mit hohem, spitzem Deckel und breitem Rande zum Schutz gegen die Sonne ersetzt, welcher Hut in seiner Form völlig dem gleicht, wie ihn die Rathsherrn noch im 18. Jahrhundert, als zur Amtstracht gehörig, trugen. Eine andere leichtere Haube hiess die *Muschelhaube* oder das *Muschelbund*. Sie alle wurden endlich von der *Fontange* völlig verdrängt. — Von der grösseren Ehrbarkeit der Sitte, wie sie sich in manchen Gegenden Deutschlands erhalten hatte, zeugt auch der Kragen der *Anna Maria Winckler*, welcher die Brust bis zum Hals völlig bedeckt, während sonst die Mode jener Zeit eine weite Entblössung verlangte, und der Kragen, der später ganz weggeworfen wurde, erst am Ausschnitt des Kleides begann. Auf derartige Muster, wie sie unsre Abbildung zeigt, kommen wir besonders zu sprechen. —



Tanz,

Holzschnitt von Albr. Dürer (16. Jahrhundert).

Das Tanzen galt bekanntlich bei den Alten als unehrliche Sache. Seit wann aber tanzen in christlich germanischen Landen auch anständige Leute? Woher haben sie den Tanz und was hat ihnen eine andere Empfindung von demselben gegeben? — Eine geschichtliche Beantwortung dieser Fragen wäre in sittengeschichtlicher Beziehung von höchstem Interesse. Doch bis jetzt liegt die Sache noch im Dunkel und es ist die Frage, ob sich geschichtliche Thatsachen genug erhalten haben, um Licht darüber zu schaffen. — Von den Römern, von denen unsre ersten Altvordern sonst so Vieles überkommen haben, ist ihnen der Tanz wohl nicht überliefert. Der Schwerttanz deutscher Jünglinge, von dem *Tacitus* spricht, war mehr eine kriegerische Belustigung; doch auch bei ihren religiösen Feierlichkeiten scheinen die alten Deutschen getanzt zu haben, denn der Tanz bei kirchlichen Festen, von dem aus der ältesten christlichen Zeit berichtet wird, ist sicher, wie so manches Andere, heidnische Ueberlieferung. Aber diesen Tanz hatten im Grunde die Alten auch. Beim grossen Turniere zu Nürnberg i. J. 1197 kommt bereits ein Tanz mit Paaren vor. Das erste Mal, dass ein Ball und zwar ein Maskenball mit einigem Geräusche in der Geschichte auftritt, ist im Jahre 1393, wo er dem französischen Könige *Karl VI.* fast das Leben gekostet hätte. Dieser hatte sich bekanntlich auf einem Balle, den die Herzogin von *Berri* gab, mit einigen Gesellen in zottige Waldteufel verkleidet. Der Herzog von *Orleans* kam ihm mit einer Fackel zu nahe und der Eine setzte die Anderen in Brand; Einige verloren das Leben, der König wurde mit genauer Noth gerettet. Im 15. Jahrhundert sind Ball und Tanz allgemeine Sitte; im 16. Jahrhundert behalten beide aber noch charakteristische Merkmale, die auf ihren früheren Ursprung schliessen lassen. — Die Begriffe Ball und Maskerade, Tanz und Begehung von Fastnachtscherzen sind nämlich noch nicht so geschieden wie bei uns, und es ist wahrscheinlich, dass nicht das letztere zum ersteren, die Maskerade zum Tanze hinzugekommen, sondern dieser aus jener hervorgegangen ist. Bis in's früheste Mittelalter, selbst in die heidnischen Zeiten hinauf gehen die Volksfeste, die namentlich zu gewissen Zeiten des Jahres einen komischen, possenhaften Anstrich annahmen. Dass von jeher bei den alten Fastnachtsaufzügen und Mummenschanzfesten roher oder gebildeterer Tanz vorgekommen, lässt sich denken. Es scheint, dass man mit der fortschreitenden Bildung, als man an den regelloseren Belustigungen in den besseren Ständen kein Gefallen mehr fand, das eine Moment, welches sich einer Regel unterthan und der Verfeinerung günstig erwies, herausnahm und zu einer eigenen Belustigung gestaltete. Der Begriff des Mummenschanzes blieb aber noch lange mit dem Tanze verbunden und Masken kamen, wie es auch unser Holzschnitt zeigt, dabei noch spät, obwohl nicht ausschliesslich mehr vor. Verkleidete man sich auch nicht gradezu, so liebte man doch bei solcher Gelegenheit eine alterthümliche oder phantastische Tracht. Auf unserer Abbildung sehen wir die langen Zattelärmel, die Mützen mit einer Art Sendelbinde u. a., was nie oder früher Mode war. Ein Schalksnarr findet sich auch bei Tänzen abgebildet, die sonst den Charakter der Mummerei ganz abgestreift haben, auch Spiel, Schmauserei und sonstige Lustbarkeiten. Uebrigens sind im 15. Jahrhundert Bälle schon ganz nach unserer Weise gewöhnlich. Man sieht auf alten Abbildungen Paare in den Sälen umher ziehen; Damen sitzen auf den Wandbänken und Tänzer trippeln zierlich auf den Zehen heran, sie aufzufordern. Die Musik, Trommeln und Pfeifen, befindet sich gewöhnlich in der Höhe auf einem Balkone. Nicht selten aber sieht man Tanzende in Ueberschuhen, so dass man schliessen kann, dass keine raschen Tänze werden gemacht sein. Man tanzte auch bei Tage und das Volk bisweilen öffentlich. Die Rathhäuser dienten den Vornehmen als Tanzlokale. Abends ward der Saal durch Fackeln erleuchtet, welche gewöhnlich von den Vortänzern getragen wurden. Doch kamen bald auch Wandleuchter auf, indem man indess das Tanzen mit Fackeln beibehielt.



Die Verzierungskunst des heidnischen Mittelalters.

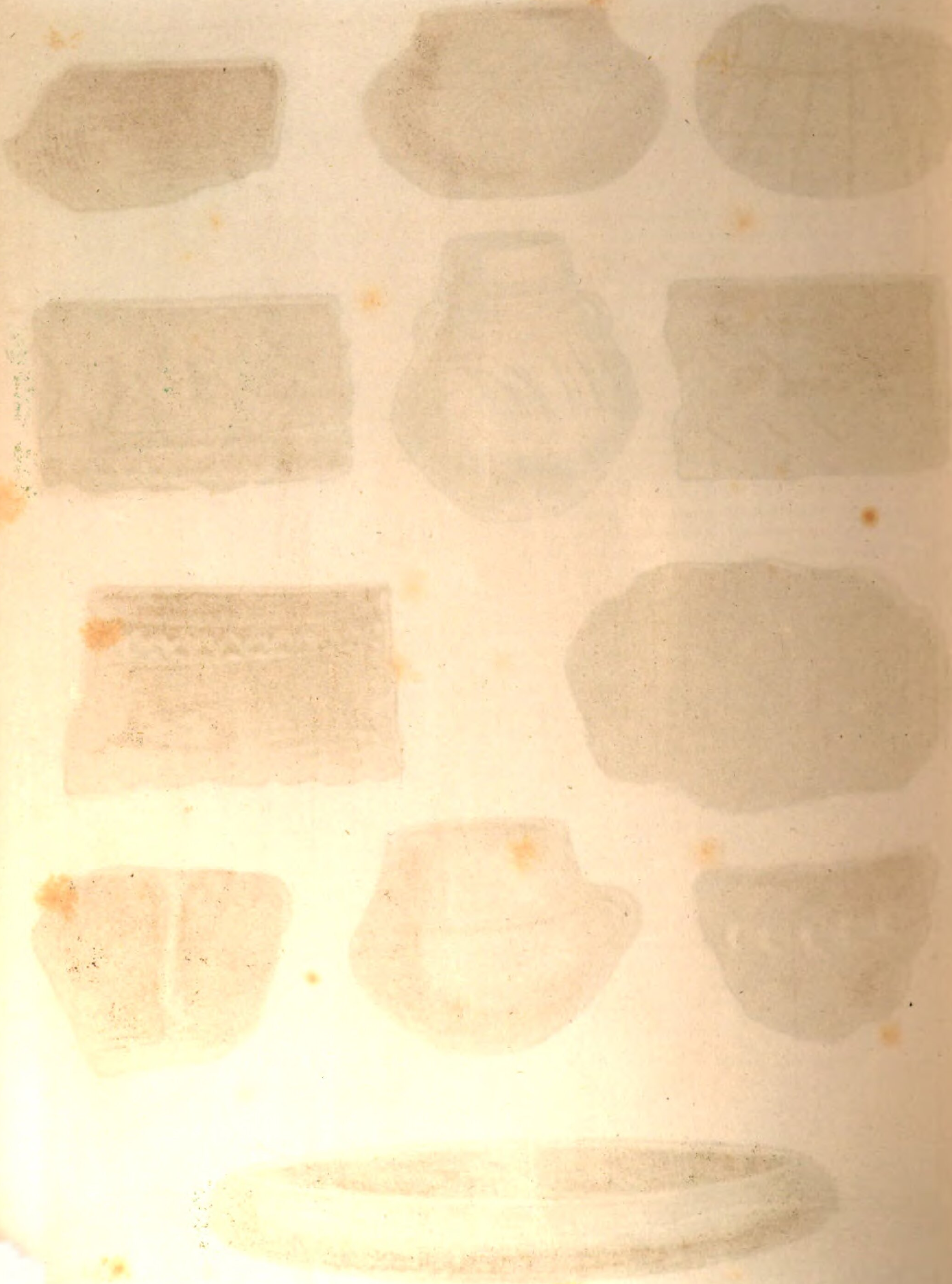
Eine interessante Seite des Studiums der Kunstentwicklung bildet die Geschichte der Ornamentik, die zwar die Kunst nicht selbst, aber so eng ihr verbunden ist, dass ihre Ausbildung Schritt vor Schritt neben einander hergeht. Die Ornamentik pflegt aber in ihren Anfängen der eigentlichen Kunst voranzugehen, da bei einem Volke, das noch im Beginn seiner Entwicklung steht, das Bedürfniss und die Fähigkeit, die Geräthe, Waffen und was es sonst zu seinem Lebensbedarf rechnet, mit Zierrathen zu versehen, eher wach und ausgebildet wird, als die Kunst, Formen und Gestalten nachzubilden ohne anderen Zweck, als um solcher Bilder sich zu erfreuen. Eine Verzierungskunst finden wir fast bei allen Völkern, ohne dass immer die wirkliche Kunst daraus hervorginge. Auch bei den Stämmen, welche bestimmt waren, die Träger der neueren Geschichte zu werden, finden wir eine Ornamentik schon ehe sie mit den gebildeten Völkern des Alterthums in Berührung kamen. Im Anfange besteht diese aus den einfachsten Elementen und ist darum bei den verschiedenen Völkern, den Celten, Germanen und Slaven ziemlich gleich, so dass man für den einzelnen Fall nicht immer bestimmen kann, welcher von diesen sonst so verschiedenen Nationen ein Denkmal angehört. Zur Charakterisirung jener führen wir im Auszuge an, was wir an einem anderen Orte ausführlicher über denselben Gegenstand besprochen haben: *)

„Eine Linie oder ein Paar Parallelen um die Gränzscheide von Fuss und Bauch oder Bauch und Hals eines irdenen Gefässes gezogen sind gewiss als die ersten Anfänge und einfachsten Elemente der Verzierungskunst zu betrachten. Doch war es für eine ungeübte Hand nichts Leichtes, um einen einigermaassen ausgedehnten Umfang einen Kreis zu ziehen, der auch nur geringen Ansprüchen auf Symmetrie Genüge that. Leichter war es, statt der horizontalen Linie eine Reihe von senkrechten Strichen aneinander zu setzen, die, das ganze Gefäss umfassend, zu einem Kreise sich zusammenschlossen. Grössere Kunstfertigkeit vereinigte beide Weisen, beschrieb horizontale Kreise und setzte einen solchen aus senkrechten Linien darunter oder darüber. Man neigte die senkrechten Linien, je einzeln oder in Bündeln, von rechts und links her und kam so zum Zickzack. Von diesem war kein weiter Schritt mehr zur Schlangen- und Wellenlinie, zur Spirale u. s. w. Breitere Ränder füllte man mit einer Wiederholung oder Abwechslung von solchen Linien. Vom Ein- und Aufzeichnen blosser Linien kam man auch dazu, durch geregelte Zusammenstellung kleinerer, bestimmt umgränzter Flächen einen grösseren Raum mit Schmuck zu versehen. Man drückte z. B. ein Quadrat, eine Raute u. a. tiefer ein und liess daneben ein gleiches Bild in ursprünglicher Höhe hervortreten, oder man bezeichnete die neben einander stehenden Felder mit verschiedenen Strichlagen, ähnlich wie wir die Tinkturen in der Wappenkunde anzudeuten pflegen. Statt der bloss eingeritzten Linien und eingedrückten Flächen finden sich jedoch auch schon früh dünne aufgelegte Rippen, deren Richtung dann gewöhnlich durch begleitende vertiefte Linien noch mehr hervorgehoben wird. Doch lassen bis jetzt noch alle Verzierungen sich auf die einfachsten Elemente der Formengebung, auf die unorganische Linie und Ebene zurückführen. Nachahmungen von organischen Wesen kommen in der frühsten Periode äusserst selten vor. Zwar sind im Allgemeinen die Formen aus einem so frischen Gefühle, so klarem Sinn für Zweckmässigkeit und solch unbefangenem Ausgehen auf die gewünschte Wirkung entsprungen, dass auch sie schon fast den Eindruck von organisch gebildeten Wesen hervorrufen. — Am meisten finden sich Verzierungen auf Thongefässen und Werkzeugen aus Stein, weniger auf denen aus Horn und Bein. Dieselben Elemente der Ornamentik kommen aber auch auf Geräthschaften von Bronce vor, doch mit grösserer technischer Vollendung, freierer Ausführung und reicherer Zusammensetzung.

Die von uns abgebildeten Proben, sämmtlich nach Originalen, als Graburnen, Thongefässen und Bruchstücken von solchen, und Broncegeräthschaften im germanischen Museum, werden nach dem Gesagten leicht aus sich selbst erklärlich sein.

*) s. deutsches Kunstblatt; 1855, Nr. 13.





Tracht eines Vornehmen

aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die nebenstehende Figur, die einem Geschlechtsbuche auf der Bibliothek in Stuttgart angehört, und in der wir einen Repräsentanten der vornehmen Welt ihrer Zeit erblicken, gibt uns wenigstens theilweise ein Beispiel der ausschweifenden Kleidermoden des 15. Jahrhunderts, deren wir schon öfter gedachten, wir meinen die Schuhe. Spitzen daran trug man zwar das ganze Mittelalter hindurch, aber die langen Schnabelschuhe entstanden erst, als nach der Mitte des 14. Jahrhunderts, da der Schrecken des schwarzen Todes sich gelegt hatte, eine ausserordentliche Manigfaltigkeit der Trachten zu erblühen begann. Ihre grösste Ausdehnung, die bis zu einer Elle anwuchs, erreichten sie erst im 15. Jahrhundert. Die Verbote, welche in den Städten vielfach gegen sie erlassen wurden und welche sie bis auf die Länge eines oder zweier Fingerglieder beschränken sollten, fruchteten nichts, da sie nur den gemeinen Mann trafen, der Vornehme aber, der vorzugsweise dieses Stutzerthum pflegte, sich um die bürgerlichen Erlasse wenig kümmerte. Solcher Vorliebe erfreuten sich Schnabelschuhe, dass sie selbst in die Rüstung eindrangen, wo sie nicht bloss zwecklos, sondern selbst zweckwidrig waren, indem sie den geharnischten Ritter völlig am Gehen hinderten, wenn sie auch aus Gliedern zusammengefügt und somit beweglich waren. Auch die gewöhnlichen Schnäbel, welche aus Leder oder Zeug bestanden und ausgestopft waren, machten den Gang sehr beschwerlich. Die Mode hat sich aber bekanntlich nie um Unbequemlichkeit oder Zwecklosigkeit gekümmert. Indess suchte sie doch hier einigermaassen — freilich durch eine andere Unbequemlichkeit — zu Hülfe zu kommen, indem sie steife Unterschuhe erfand, auf welchen die Schnäbel ruhten; auch sollten die letzteren wohl dadurch vor Staub und Koth bewahrt werden, denn sie waren nicht selten von prunkender Farbe, namentlich roth. Die Mode und die Nothwendigkeit verlangten, dass auch diese hölzernen, mit Riemen versehenen Unterschuhe die langen Spitzen erhielten. Man trug auch Unterschuhe von starkem, verziertem, durch Metallbeschlag gesteiftem Leder, deren ein Paar für Damen das germanische Museum im Original bewahrt. Die Art, wie sie getragen wurden, zeigt unser Herr aufs deutlichste. Er trägt ausserdem das enge, überall aufs genaueste anschliessende Beinkleid, wie es für das 15. Jahrhundert charakteristisch war; ferner über einer engen gemusterten Jacke den kurzen, hier pelzverbrämten *Scheckenrock*, der ebenfalls in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und zwar in Deutschland entstand, nach Frankreich und England überging und im 15. Jahrhundert in gar vielfachen Formen getragen wurde. Um die Hüften hängt am losen Gürtel der Dolch, in welcher Art das Schwert gewöhnlich auch getragen wurde. Die Mütze, ebenfalls äusserst vielgestaltig in dieser Zeit, erscheint hier mehrfach turbanartig gewunden.



Burgundische Tracht

aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

In den erläuternden Bemerkungen zu: „Stoffmuster aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts" und zu: „Frauentracht" aus derselben Zeit machten wir darauf aufmerksam, wie durch den Reichthum der Niederlande, durch das Zusammenströmen von Menschen, Geld und Waaren aller Art in den volkreichen Städten, wo die Kaufleute vermöge ihres Reichthums dem Adel an Ansehen gleich kamen und es ihm an Bildung, an Pflege der Kunst und Wissenschaft zuvorthaten, diese kleinen Länder sich zu einer Bedeutung erhoben, welche sie culturhistorisch und selbst politisch an die Spitze der Zeit stellte. Die Hauptfrüchte von allem genoss und vergeudete der Hof der burgundischen Herzoge, der Herren dieser Provinzen. Er ging voran in allen Modesachen, freilich auch in Verschwendung und Sittenlosigkeit, er galt im ganzen Hofleben und Hofwesen als Muster, selbst als unerreichtes für Könige und Kaiser. Aber sein Geschmack war kein ausgesucht feiner, seine Eleganz ermangelte des Maasses und der Schönheit. Die Prachtliebe Karls des Kühnen ist bekannt genug. So war man vor allem bemüht, in edlen Metallen und Edelsteinen, in kostbaren Stoffen seinen Reichthum zur Schau zu stellen; von den Farben wurden die prunkendsten gewählt und grell am Körper vereinigt; selbst Gold- und Silbergewebe wurden zu Kleidern benutzt. Man trug sie den Formen nach meist unschön und entstellt, zu eng und zu weit; bald hatten sie zuviel des Stoffes, dass er in Massen nachschleppte, bald zu wenig, dass die Reize üppig bloss gelegt wurden; bald waren die Gewebe so dünn, dass die Farbe des Fleisches durchschien, bald die Stoffe schwerer Damast, Seide oder Sammet. Von diesem Geschmack vermag uns die nebenstehende Abbildung einen Begriff zu geben. Die Dame zwar, die sie mit ihrem Sohn vorstellen soll, *Gertrud*, Tochter des Herzogs *Bernhard* von *Sachsen*, Gemahlin des Grafen *Floris I.* von *Holland*, nach dessen Tode sie mit ihrem zweiten Gemahl *Robert* von *Flandern* die Regierung von Holland für ihren unmündigen Sohn *Dietrich VI.* führte, lebte bereits im 11. Jahrhundert, jedoch ist sie, wie mit mehr oder weniger Freiheit und Verständniss alle Figuren des alten Kupferwerkes, welchem sie angehört und welches die Reihenfolge der sämmtlichen Regenten und Regentinnen von Holland bis auf Maria von Burgund und ihren Gemahl Maximilian enthält, getreu in der am burgundischen Hofe herrschenden Tracht dargestellt. Ueber einem Unterkleid von grossgemustertem Stoffe trägt sie ein oberes, das, wie es scheint, mit einem Besatz von Goldfransen schwer behängt ist. Der tiefe Ausschnitt auf der Brust, der sich in gleicher Weise in den Rücken hinabzog, ist hier von einem andersfarbigen Stoff besetzt, der sich auf colorirten Bildern als heller Sammet oder feiner weisser Pelz zeigt. An den Schultern erscheint das weisse Hemd. Die engen Aermel haben an den Händen einen Vorstoss, der diese bis an die Finger bedeckt; er ist nicht handschuhähnlich angezogen, wie die Abbildung vermuthen lassen dürfte, sondern, wenn auch von andersfarbigem Stoffe, doch an den Aermeln befestigt. Der Gürtel dürfte Goldbrokat sein; gewöhnlich ist er farbig mit Gold. Der hohe Kopfputz mit seinem spitzen, kegelförmigen Aufsatz, welcher die Grösse von 2—3 Kopflängen erreichen konnte, war unter dem Namen „*à la hénin*" am burgundischen Hof, in den Niederlanden und in Frankreich, auch wohl im nördlichen Deutschland ein sehr bekannter und beliebter. Ueber den Haaren, die nach oben frisirt waren, lag zunächst ein klarer weisser Stoff, und auf diesem sass entweder alsogleich der spitze Aufsatz oder es bedeckte noch, wie hier, ein Flügeltuch den Vordertheil des Kopfes. Die niederländischen Bilder zeigen es häufig von schwarzem oder rothem Sammet und an der Seite mit einem Schmucke versehen. Der Aufsatz zeigt sehr verschiedene Farben, doch meist mit Gold; der unsrige scheint wie der Gürtel auf dem gemalten Original, welches dem Stich zum Grunde gelegen, von Goldbrokat zu sein. Von der Spitze herab fällt nach hinten ein äusserst zarter Schleier, der an Länge nicht selten seine Trägerin übertraf. Der junge Graf *Dietrich*, den seine Mutter an der Hand führt, trägt über der Unterkleidung den langen, hermelingefütterten Herrschertalar, der überall in dieser Zeit erscheint, wo ein König oder Fürst sich in seiner Würde zeigt. Die turbanartige Form der Kopfbedeckung ist häufig in dieser Zeit.



Spanisch-niederländische Tracht

vom Uebergange des 16. in's 17. Jahrhundert.

Wie für das Mittelalter vorzüglich die Miniaturen, für das 16. Jahrhundert die Holzschnitte, so geben von der Zeit um 1600 an hauptsächlich die Kupferstiche die Quellen für das Studium des Kostüms. Die unzähligen, aus der Zeit übrig gebliebenen Kupferstiche sind, so weit sie nicht Portraits und geschichtliche Begebenheiten darstellen, grössten Theils allegorisch, der verstandesmässigen Richtung der Zeit gemäss. Doch kleidete man noch nicht, wie es später geschah, die Allegorien in ein ideal-antiques Gewand; die Tracht der Zeit ward als hinreichend angesehen, um abstracte Gedanken zu versinnlichen. Unter solchen Allegorien liegen auch drei Blätter uns vor, welche nach Zeichnungen von *H. Goltzius* von *J. Saenredam* gestochen sind und verschiedene Arten von Ehestiftung darstellen. Wir wählen das mittlere, auf welchem der Teufel des ungerechten Mammons das Geschäft zu Stande bringt, als Vorwurf für eine Kostümstudie aus der Zeit von 1590—1610 und zwar für die spanischen Niederlande und deren Nachbarschaft. — Bei Mann und Frau sehen wir den Halskragen, der seit der Reformation aus der am Halse aufsteigenden Hemdkrause sich entwickelte, bereits in voller Breite, doch hat er sich noch nicht, wie die spätere Kröse, auf die Schulter gelegt. Unter demselben bleibt noch ein schmaler Kragen des Wammses, um den sich feine Spitzen umlegen, sichtbar. Das Wamms des Mannes, so weit wir es vom Rücken aus beobachten können, hat von der Enge und Steifheit des eigentlich spanischen Wammses abgelassen. Wie andere Abbildungen es darthun, schliesst es sich lose und gerad geschnitten um die Hüfte, unten mit Seide oder Stickerei besetzt und vorn gerad herab mit grossen verzierten Knöpfen geschlossen. Von den hohen Wulsten über den Achseln ist nur eine bescheidene Klappe geblieben, aus der weite Doppelärmel hervorgehen, der eine frei und vorn aufgeschlitzt, am Handgelenk aber wieder zugeknöpft herabhängend. Statt der blossen Achselklappen kommen indess auch noch schmale, wulstartige Puffen vor. Das kurze spanische Mäntelchen von schimmernder Seide hat im höheren Norden einen solideren Umfang und festeren Stoff angenommen. Das Beinkleid, das um diese Zeit in Deutschland noch nach alter Weise, lang herabgeschlitzt und mit weiten Puffen unterlegt, oder in Form einer grossen unzerschlitzten und unter dem Knie zugebundenen Puffe (siehe: *Kaiserlicher Mundkoch, 1612*) getragen wurde, hängt hier in mässiger Weite frei bis über das Knie herab, unten ein wenig sich verengend und eingefasst, wie der untere Rand des Wammses. Es ist desshalb nicht zu verwechseln mit dem ähnlichen, später in Deutschland auftretenden Beinkleide, das etwas tiefer herabreichte, von geradem Schnitt und mit Spitzen besetzt war *(s. Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1635)*. Bei jungen Männern und Stutzern sind Unterärmel und Beinkleid um diese Zeit wohl noch mit einer Menge kleiner Schlitze verziert. Die Strumpfhose zieht sich glatt anliegend bis über das Knie hinauf, wo sie mit einem schärpenartig herabhängenden Bande zugebunden ist. Die feinen Schuhe stecken in dicksohligen Pantoffeln, auf die wir später zurückkommen werden. Zu dieser Tracht gehört ein Hut, der die Mitte hält zwischen dem hohen, spitzen und schmalrandigen spanischen und dem niedrigeren, breitkrämpigen des dreissigjährigen Kriegs. — Mehr noch von der spanischen steifen Pracht hat die Kleidung der Dame. Ueber dem seidenen Untergewande trägt sie ein gerad-herabhängendes, pelzbesetztes Oberkleid mit freien Aermeln und hohen, jedoch schon halbschlaffen Wülsten. Das Haar ist noch aus dem Gesichte gestrichen, jedoch bauschig zu beiden Seiten ausgekämmt und von einer kleinen Haube ebenso sehr gezeigt als bedeckt. Um den Hals trägt die reiche Besitzerin eine kostbare Kette mit dem sogen. *Bisamapfel*, einer Kapsel mit wohlriechenden Stoffen, an dem einen Ende. Dieser verwandelte sich kurze Zeit später in eine Uhr. Um den rechten Arm hängt ihr eine gefüllte Geldbörse, der Allegorie zu Liebe, in der linken Hand aber trägt sie, als gewöhnlichen Begleiter der Damen, einen Handspiegel, der hier prächtig mit Perlen und Pfauenfedern besetzt ist und so zugleich als Fächer dienen kann. Die weite Kröse bezeichnet sie als Matrone von anständigem Alter; jüngere Damen trugen auch schon den weit und steifaufstehenden Spitzenkragen. Die Manschetten sind auch hier mit Spitzen besetzt.



Die männliche Haartracht

im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Vom 11. Jahrhundert an ist das ganze Mittelalter hindurch ein langes, wo möglich gelocktes Haar und ein glattgeschornes Gesicht als durchgängige Regel anzunehmen, wenn sich auch mancherlei Abweichungen zeigen und namentlich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts eine grosse Freiheit in der Behandlung des Haupthaares und des Bartes eintritt. Der Beginn der Reformation, welcher Zeitpunkt die Umgestaltung so vieler Verhältnisse sah, war auch für die Geschichte der Haartracht bedeutungsvoll und führte namentlich den fortan gültigen Grundsatz ein, dass das Haupthaar, der Bart und die Kleidung an Hals und Schultern einander stets bedingen. Einem freien Halse entspricht ein langes Haar, und ein steifer Kragen und eine hoch in den Nacken gehende Kleidung erfordern die Verkürzung. Dieser letztere Fall trat in gemässigter Weise ein, als an der Gränzscheide beider Jahrhunderte die Schaube, der weite Ueberwurf, prächtiger wurde und namentlich mit dem Pelzkragen stärker ausladete: da erlitt auch das Haupthaar eine jedoch nur mässige Beschränkung, indem es ein wenig unter dem Ohr in gleicher Linie rundum abgeschnitten wurde. Auf der Stirn wurde es nicht gescheitelt, sondern über dieselbe hereingekämmt und sodann etwas über den Augen ebenfalls in gleicher Linie von einer Schläfe zur andern gestutzt. Man hiess diese Form die *Kolbe*. Ein Bart war hiermit nicht nothwendig verbunden, aber auch nicht ausgeschlossen, da das Wamms den Hals völlig frei liess und der Kragen des Hemdes erst in leisen Anfängen hervorwuchs. Allmälig aber erhielt im Laufe der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Zahl der bärtigen Gesichter bei weitem die Oberhand über die der bartlosen. Was die Form betrifft, so liess man auf Kinn, Wangen und Oberlippe alles wachsen und stutzte nur in einiger Entfernung unter dem Kinn. Ein ungehinderter, fliessender Vollbart kommt vor, ist aber seltner. Gleichzeitig war der kleine weisse Saum des Hemdes in die Höhe gewachsen, hatte den Hals und das Kinn erreicht und legte sich hier aus in einer feinen Krause, die aber unter spanischem Einfluss alsbald zu der dicken mächtigen *Kröse* heranwuchs, welche, an Kinn und Kinnbacken sich anschmiegend, den Hals wie ein steifes Rad umgab. Ueber sie hinweg konnte weder das Haar noch der Bart herabfallen. Die Folge war, dass beide aufs Neue beschnitten wurden und zwar jenes in möglichster Kürze über den ganzen Kopf hin, während dieser vorzugsweise an Kinn und Wangen beschränkt wurde. Diese Form behauptete sich die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts hindurch bis ins 17. hinein. Sie gehörte zur spanischen Tracht und verlangte als Kopfbedeckung den steifen spanischen Hut, wie die Kolbe das freie, leichte Barett. Gegen den Anfang des dreissigjährigen Kriegs hin erfolgte der Rückschlag gegen die übermässige Steifheit und Verkürzung. Die Richtung auf grössere Natürlichkeit, die sich auch in der übrigen Tracht ausspricht, verschaffte dem Haar wieder grössere Freiheit des Wuchses. Diesem Streben musste die dicke Kröse weichen. An ihre Stelle trat der einfache, schlichte Kragen, der Anfangs steif abstand, sich dann aber schlaff über die Schultern herablegte. Damit waren Hals und Nacken frei, und das Haar ergoss sich nun in vollen Massen auf die Schultern herab. Wo die Natur den Schmuck der Locken versagt hatte, kam die Kunst zu Hülfe und brannte sie mit heissem Eisen ein. Auch der Bart hätte volle Freiheit des Wachsthums gehabt, aber einerseits wäre ein Vollbart zum langen vollen Haare zuviel gewesen, und andrerseits verlangte eine gewisse Stutzerhaftigkeit der Zeit von ihm Zierlichkeit und Eleganz. Er wurde demnach von den Wangen gänzlich entfernt und auf die Lippen und das Kinn beschränkt. Hier that man seiner Länge wenig Einhalt, aber der Eitle drehte oder klebte ihn in Spitzen zusammen, deren eine vom Kinn herabhing, während die des Knebelbartes nach den Augen aufwärts gebogen wurden. Zu dieser Haartracht gehört der schlaffe Hut mit breiter, nachgiebiger Krämpe.

Von den 4 Beispielen, welche uns die Hauptformen vorführen, sind die 3 ersten Portraitmedaillen entnommen. Nr. 1 ist die des Nürnberger Patriziers Hieronymus Ebner; sie zeigt uns die Kolbe der Reformationszeit bei glattem Gesicht, während Nr. 2, das Portrait Albrecht Dürers in seinen späteren Jahren, zugleich den dazu gehörigen gestutzten Vollbart vorführt. In Nr. 3 haben wir am Kopfe des Freiherrn Melchior von Redern den spanischen, durch die dicke Krause gebotenen Typus. Nr. 4 ist Herzog Bernhard von Weimar, der Held aus dem dreissigjährigen Kriege, nach einem Kupferstichportrait. —

2


AETATIS · SVAE · LVI · IMAGO · ALBERTI · DVRERI

1


HIERONIMVS
EBNER

3


MELCHIOR·VON REDERN·FRYHERR

4



Die Entwicklungsformen der Perrücke.

Obwohl im Alterthum wie im Mittelalter der Perrücke mehrfach Erwähnung geschieht, so beginnt ihre eigentliche Geschichte erst da, als sie aufhörte einen Mangel zu verdecken und ein überflüssiger Luxusgegenstand wurde. Das geschah in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts am Hofe *Ludwigs XIII.*, der sich selbst zuerst die Perrücke aufsetzte und dem sein ganzer Hofstaat männlicherseits folgte. Es war die Zeit, als man das Haar lang und frei in schön geordneten Locken auf die Schultern herabfallen liess. Ihre Ausbildung erhielt sie aber erst unter Ludwig XIV. Gleich nach der Mitte des Jahrhunderts, da sich die Wogen des grossen Kriegs gelegt hatten, kam sie nach Deutschland, zunächst an die Höfe, in einer Form, die sie von dem Eigenhaar deutlich unterscheidet. Aber es war ein rohes, wüstes Haargebäude mit meist kleinen, ungeordnet eingebrannten Locken, welches wild und unfreundlich, als athmete es noch den Kriegsgeist, das Gesicht umgab. Diese Uebergangsform der noch in der Entwicklung begriffenen Perrücke dauerte nicht lange. Schon vom Jahre 1672 existirt ein Portrait Ludwigs XIV, welches sie vollständig ausgebildet zeigt. Eine reiche Fülle blonder Locken — denn diese Farbe war die vorzugsweise beliebte — ergiesst sich vom Scheitel zu beiden Seiten in schöner Ordnung herunter, fällt über die Schultern und fliesst tief den Rücken hinab. Mit dieser Form, die fast den ganzen Obertheil des Körpers umhüllen konnte, hatte die „Alongeperrücke" ihren grössten Umfang erreicht; fortan erlitt sie nur in ihrer Gestalt Veränderungen und schrumpfte dann wieder zusammen. Die angegebene Form erhielt sich bis gegen den Anfang des 18. Jahrhunderts, da trat allmälig eine Zweitheilung ein, indem eine tiefe Furche von der Stirn an als Scheitel nach hinten lief, zu deren Seiten sich die Locken immer mehr aufthürmten. Die Perrücke erhielt dadurch zwei Flügel, deren einer gewöhnlich über die Brust, der andre nach hinten geschlagen wurde. Im 2. und 3. Jahrzehnt dieses Jahrhunderts wurde die Furche breiter und glatt gestrichen, während die Seitenerhöhungen sich legten, sodass auf dem Scheitel mehr oder weniger eine viereckige Fläche entstand. Auch an den unteren Enden der Flügel traten währenddess und schon etwas früher Veränderungen ein. Bei starken Bewegungen, wie z. B. beim Reiten und Fechten, genirten die Haarmassen. Man musste diesem Uebelstand abhelfen und schlang desshalb das herabfallende Haar auf die einfachste Weise in einen Knoten, oder band es mit einem Bande zusammen — das war die Entstehung des *Zopfes*, — oder man steckte sie nach französischer Sitte in einen *Haarbeutel*. Diese letztere Weise wurde die von der Eleganz gebotene, während der Zopf auf das Eigenhaar des gemeinen Soldaten überging. Den Knoten finden wir bei Gelehrtenportraits auf der Schulter liegen. Die Fülle der Locken verschwand allmälig ganz mit der kleiner werdenden Perrücke; erst wurden sie regelmässiger und schichteten sich an den Seiten in Rollen übereinander; diese zogen sich dann von den Schultern immer mehr in die Höhe und endlich blieb nur noch eine einzige über dem Ohr sitzen, welche sich aber über die Stirn von Schläfe zu Schläfe fortsetzte, sodass ein förmlicher Wulst das Gesicht umrahmte. Man hiess ihn die *Vergette*. Um sie herzustellen, bedurfte es einer Masse von Pomade, welche mit dem mittlerweile Mode gewordenen Puder überdeckt wurde. Diese Frisur liess sich auch aus dem Eigenhaar construiren, und somit trat dieses langsam, aber siegreich in seine Rechte zurück, trug jedoch in seinem Gefolge den Zopf, welcher bis dahin nur den Soldaten geschmückt hatte. Das geschah erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Mit der Haarmasse der Perrücke konnte sich der Bart nicht vertragen. Schon bald nach dem Ende des dreissigjährigen Kriegs sah er sich auf die Oberlippe beschränkt; hier hielt er sich, doch nicht durchgängig, ein Paar Jahrzehnte in winziger Gestalt von doppelter Form. Entweder begleitete er den Zug der Oberlippe wie ein feiner Strich und erhielt am Ende eine zierliche Drehung, oder er sass von beiden Seiten her gestutzt einem Paar Flecken gleich unter der Nase. Noch im 17. Jahrhundert verwarf ihn der feine Mann völlig, und im 18. war er nur ein militärischer Schmuck, geeignet für den Husaren und den Grenadier.

Die 5 Beispiele unseres Blattes, nach Kupferstichportraits, vergegenwärtigen uns die Hauptformen der Perrücke. Nr. 1. *Georg Friedrich* Graf *Waldeck*, zeigt die erste rohe Form um 1660; Nr. 2 ist das Portrait *Ludwigs XIV.* vom Jahre 1672; in Nr. 3 giebt *Georg Winkler* von *Mohrenfels* die Gestalt der Perrücke um 1710; in Nr. 4 der Nürnberger Handelsherr *Justus Jacob Preu* die um 1730, und in Nr. 5, dem Portrait des Helmstädter Juristen *Franz Dominik Haeberlin*, erkennen wir ihre letzte Form, mit welcher sie dem Eigenhaar wieder die Herrschaft zurückgab.

1



2



3



4



5



Kaiser Karl V. und König Ferdinand I. zu Pferde. 1527.

In beistehender Abbildung geben wir ein den Kennern alter Kunst wohl bekanntes Relief aus Stein, das man nicht für unwürdig gehalten hat, es dem grössten unserer alten Künstler, *Albrecht Dürer*, zuzuschreiben. Wir wollen diese Frage hier nicht in weitere Untersuchung ziehen, sondern, um unseres Zweckes willen, uns lediglich an das halten, was vorgestellt ist. Zwar hat die Darstellung auch verschiedene Erklärungen gefunden. Man hat die beiden Reiter, welche über den Häuptern ihrer Rosse sich die Hand reichen, für Kaiser *Maximilian I.* und König *Heinrich VIII.* von *England* gehalten. Doch bedarf diese Ansicht kaum der Widerlegung. Die unverkennbare Portraitähnlichkeit der beiden Gesichter lässt nicht zweifeln, dass hier *Karl V.* und sein Bruder *Ferdinand* dargestellt sind. Dafür sprechen auch die Wappen auf den Rüstungen der Pferde, der doppelköpfige Reichsadler auf der Brust des Pferdes von *Karl*, und der doppeltgeschwänzte böhmische Löwe auf dem Hintertheile des anderen. Das innige Einverständniss der beiden hochgestellten Brüder und die treue Unterstützung, die sie bei ihren schwierigen Aufgaben sich gegenseitig angedeihen liessen, konnte recht wohl zu einer solchen Darstellung führen. Es finden sich aus dem 16. Jahrhundert mehrfache Denkmäler, namentlich Medaillen, auf denen brüderliche Eintracht, vorzüglich unter Fürsten, zum Gegenstande künstlerischer Behandlung gemacht ist.

Uns interessiren hier besonders die Rüstungen, sowohl für Mann wie für Ross, aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Beide bestehen dem Hauptheile nach aus den künstlich gefügten und leicht beweglichen Eisenplatten, die vor Allem den Harnisch des 16. Jahrhunderts charakterisiren. Doch ist hier noch Alles in den einfachsten Elementen vorhanden, die sich später weiter ausbilden. Der Kamm über den Achseln ist noch mässig, die Kacheln an Arm und Knie noch klein; Schmuck ist erst sehr bescheiden vertheilt. Der Brustpanzer ist, wenn auch schon gewölbt, doch noch ohne den späteren scharfen Grat, den sogen. *spanischen Wulst*, an dem Lanzenstösse und Kugeln abglitten (s. *Rüstung vom 16. Jahrhundert*). Am Oberarm, beim Reiter rechts, bemerken wir unter den Schienen, die nur die Aussenseite des Armes bedecken, noch das Kettenhemd. Die Rüstung der Pferde besteht zunächst aus dem Stirn- und Nasenblatt, einer kunstvoll geschmiedeten Eisenplatte, die den sehr gefährdeten Vordertheil des Pferdekopfes, mit halber Ueberwölbung der Augen, so dass der Blick nach unten nicht gehindert war, schützte. Von dieser ausgehend legten sich auch Platten an die Kinnbacken, jedoch nicht immer. Den Hals umgab ein System von Schienen, ähnlich der Halsberge des Mannes, oder, wie hier, ein Kettengeflecht mit einer Reihe von Platten über dem Nacken. Der Brustpanzer, aus starkem getriebenen Eisen, stand weit vor, damit das Thier beim Laufe nicht gehindert sei. Den Rücken bedeckte in angemessener Form ein ähnliches Stück. Diese Theile waren gefüttert mit Zeugen, wie die Rüstung für den Mann, das hier aber in Fransen hervorhing. Die Verzierungen auf den Platten waren getrieben oder eingravirt, seltner von edlen Metallen eingelegt. Die Rüstungen sind meistens blank polirt; bei Trauer kommen indess schwarz gefirnisste und mit schwarzem Sammet besetzte vor. Die Reiter sitzen hier auf kleinen Sätteln, die vorn etwas vorstehen und mässige Schilde bieten, welche bei Turnieren sich bedeutend erweiterten. Statt der Helme tragen sie breitrandige, mit vielen Federn besetzte Baretts. Ueberhaupt haben wir hier mehr eine Parade- als eine Kriegsrüstung, die jedoch im Wesentlichen nicht abwich.

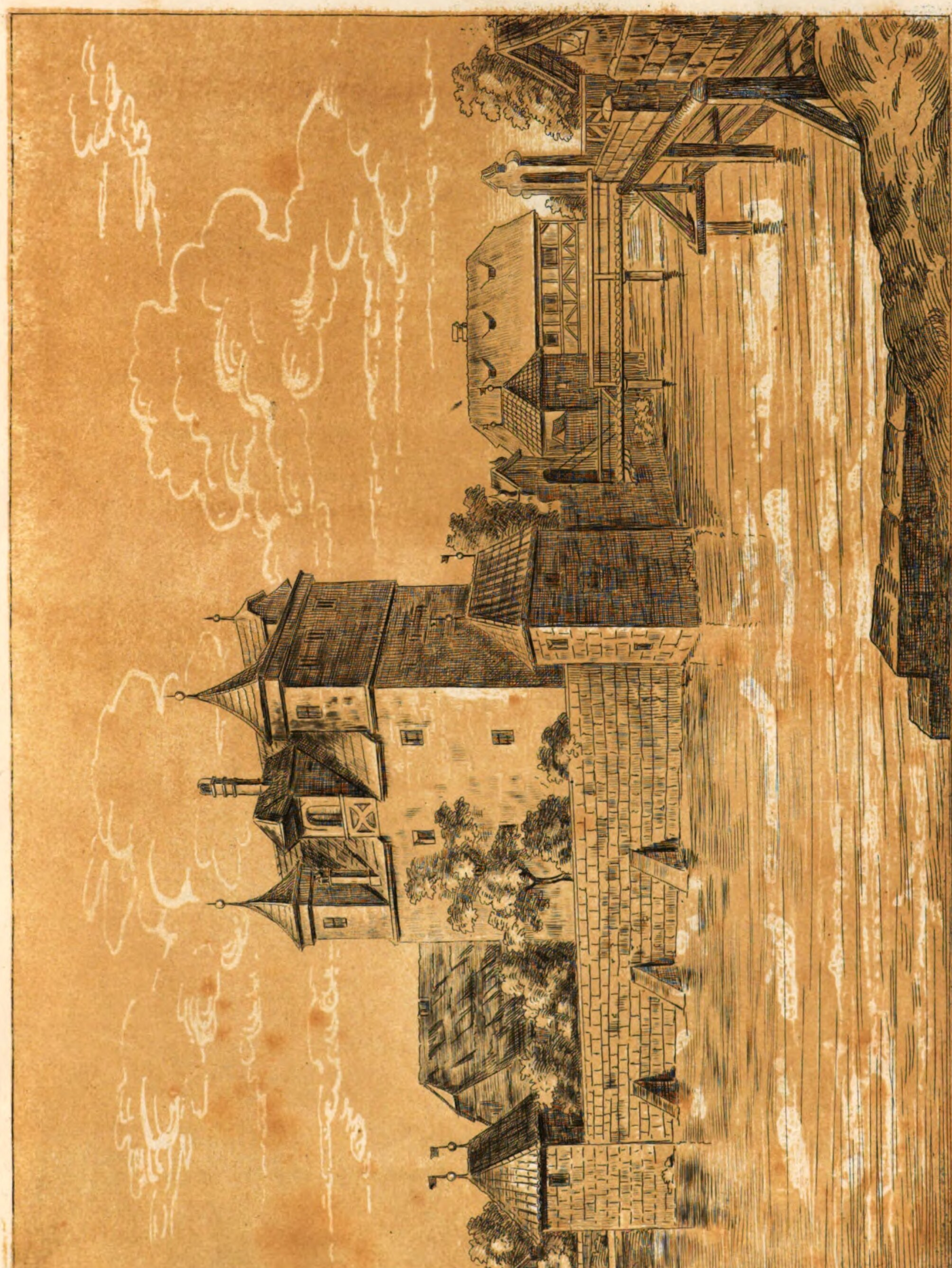

1527

Altes patrizisches Landhaus.

Schon früh ging auch das Bestreben des Adels der alten Reichsstädte dahin, gleich dem auf seinen Burgen und Schlössern sitzenden Landadel festen Grundbesitz zu erwerben und auf diesem in schlossähnlich angelegten Landhäusern sich anzusiedeln. Mancherlei Vortheile, namentlich aber die in der Entwicklung der Städte bisweilen schwankende Stellung des Patriziats mochte dieses veranlassen, sich einen solchen Rückhalt zu verschaffen. Wenigstens für Nürnberg lässt sich die Bemerkung mit zahlreichen Urkunden belegen, dass das Bemühen des Stadtadels, ausserhalb der Stadt sich Besitz zu verschaffen, gleichzeitig mit dem Kampf des Volkes um bürgerliche Rechte, nämlich in's 14. Jahrhundert fällt. Die meisten der in der Umgegend von Nürnberg noch zahlreich erhaltenen Landsitze dieser Art scheinen aber mit den Hauptbestandtheilen ihres Baues dem 15. Jahrhundert anzugehören. Ihre äussere und innere Ausstattung haben sie aber grössten Theils aus dem 17. Jahrhundert, nachdem sie im dreissigjährigen Kriege sehr gelitten hatten,

In ihrer ganzen Anlage erscheinen diese Schlösser wie kleine Festungen, wie man aus den hie und da noch erhaltenen früheren Einrichtungen, mehr aber noch aus zahlreichen alten Abbildungen zu ersehen vermag. Sie waren mit Mauern und Gräben umgeben und hatten die Zugbrücken und Eingangsthore der alten Burgen. Kleinere Landsitze hatten wenigstens einen breiten Graben um sich, woher sie *Weiherhäuser* genannt wurden. Die Hauptgebäude in solchen Anlagen bieten gewöhnlich auch ein festungsähnliches, dabei sehr malerisches Aussehen und interessante Belege für die bürgerliche gothische Baukunst. Meistens beruhen sie auf einer quadratförmigen oder dem Quadrat nahe kommenden Grundlage. Sie sind selten umfangreich, haben noch seltner Flügel oder einen inneren Hof, steigen aber hoch und schlank empor. Das aufstrebende Prinzip der gothischen Baukunst is nicht zu verkennen und mehr noch wird dieses hervorgehoben durch die steilen Dächer, die mamgfach angebrachten Spitzgiebel und Thürmchen, von welchen letztere sich gewöhnlich vier an den Ecken des Gebäudes befinden. Ein Treppenhaus ist fast ohne Ausnahme besonders angebaut; hervortretende Erker oder Balkone finden sich jedoch selten und sind dann später hinzugefügt. Die grösseren Gebäude sind ohne Ausnahme aus Steinen aufgeführt; blosse Weiherhäuser haben in den oberen Stockwerken häufig auch Fachwerk. Die innere Einrichtung entsprach aber durchgängig der der Wohnungen in der Stadt. Das Erdgeschoss ist kellerartig gewölbt und unbewohnt. Diente es auch nicht, wie in der Stadt, als Hofraum und Niederlage, so hatte es doch eine ähnliche, wenn auch edlere Bestimmung, wie die Aufbewahrung der Familienarchive u. a. Genaues lässt sich hierüber noch schwer angeben; doch haben wir deutliche Spuren gefunden, dass wenigstens der Eingang und Hauptraum mit Waffen und Wappenschilden ausgeziert war. Ueber dem Erdgeschosse erhoben sich gewöhnlich noch drei Stockwerke, von denen das erste von Küche, Vorrathskammern und der Dienerschaft eingenommen war, so weit diese nicht in Nebengebäuden untergebracht war. Dann kam erst die Wohnung der Herrschaft, mit einem grossen Bankettsaal, einer Hauskapelle u. s. w. Einen Privatzufluchtsort scheint jedes Mitglied der Familie noch im obersten Stockwerke gehabt zu haben, woselbst sonst aber auch noch Vorräthe aufgespeichert gewesen zu sein scheinen.

Als Beispiel eines solchen patrizischen Landsitzes haben wir das Schloss *Gleisshammer* unweit Nürnberg nach einer in Kupfer gestochenen Ansicht desselben aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts abgebildet.



Bayerische
Staatsbibliothek
München

Chronologisch-systematisches Register des I. Bandes.

(Hiernach sind die einzelnen Abbildungen mit dem zugehörigen Textblatte zu ordnen, wodurch erst der eigentliche Zweck dieses Werkes, die geschichtliche Uebersicht der Entwicklung der Zeiten, zu Tage tritt.)

Abbildung	Gegenstand	Heft	Tafel
1.	Ein spätrömisches Consulardiptychon. Vorderseite	IX.	1.
2.	Ein spätrömisches Consulardiptychon. Rückseite	IX.	2.
3.	Die Verzierungskunst des heidnischen Mittelalters	XVIII.	1.
4.	Die Verzierungskunst des heidnischen Mittelalters. Fortsetzung. . .	XIX.	6.
5.	Altgermanische Schwerter . . .	XV.	1.
6.	Die Schilde in ihren ältesten Formen .	IX.	5.
7.	Byzantinisches Jagdhorn. 7.—8. Jahrhdt.	XXXII.	1.
8.	Elfenbeinschnitzwerk aus vorkarolingischer Zeit	XXXIV.	2.
9.	Arechis, der Langobarde, Herzog von Benevent. 8. Jahrhdt. . . .	XIX.	4.
10.	Volkstracht vom 9. und 10. Jhdt. .	XXXII.	2.
11.	Büchereinband vom 10. Jhdt. . . .	XXVIII.	1.
12.	Kaiserfiguren vom sog. Schwert des heil. Mauritius	IX.	3.
13.	Tracht des 12. Jhdts. . . .	IX.	4.
14.	Königin Berengaria von England. Frauentracht aus dem 12. Jhdt. . .	XI.	1.
15.	Bischof vom 12. Jhdt.	VI.	1.
16.	Gestochene Platte am Leuchter Kaiser Friedrichs I. im Dom zu Aachen .	XIV.	1.
17.	Rauchfass aus dem 12. Jhdt. . .	XIV.	2.
18.	Rüstung vom 12. Jhdt. . . .	VII.	1.
19.	Lanzen und Fahnen im 10., 11. und 12. Jhdt.	XXIV.	1.
20.	Die Sporen in ihrer ältesten Form .	XXII.	2.
21.	Stoffmuster vom 12. Jhdt.	XXXIII.	1.
22.	Krönungsornat der deutschen Kaiser .	V.	3.
23.	Einzelne Stücke des Kaiserornates .	V.	4.
24.	Männliche und weibliche Trachten aus der 1. Hälfte des 13. Jhdts. . .	XXXIII.	2.
25.	Deutsche Ritterfrau aus dem 13. Jhdt. .	XI.	2.
26.	Grabstein des Bischof Eckbert von Bamberg	VI.	2.
27.	Romanischer Altarleuchter vom Beginne des 13. Jhdts.	XXXII.	3.
28.	Stickerei aus dem 13. Jhdt. . .	XX.	1.
29.	Das Kaiserportal am Dome zu Bamberg	VI.	8.
30.	Die Verzierungskunst der romanischen Periode	XX.	2.
31.	Rüstung aus der Mitte des 13. Jhdts. .	XXXVI.	1.
32.	Die Helme in ihrer frühesten Entwicklung	I.	5.
33.	Siegel Kaiser Heinrichs III. und Friedrichs II.	XXI.	1.
34.	Zwei Städtesiegel des 13. Jhdts. . .	XXV.	3.
35.	Siegel der Königin Johanna von Frankreich und des Königs Ottokar v. Böhmen	IV.	5.
36.	Rüstung vom 13. Jhdt.	VII.	2.
37.	Bild des „tugendhaften Schreibers“ in der Manessischen Handschrift. 1300. .	XXIX.	1.
38.	Bild des Minnesinger von Scharfenberg in der Manessischen Handschft. 1300.	XXIX.	2.
39.	Siegel der Kaiserin Maria und der Herzogin Agnes von Schlesien. 13. und 14. Jhdt.	XXVII.	1.
40.	Grabmal des Peter Aichspalt, Erzbischofs von Mainz. 1320.	XXVIII.	3.
41.	Reliquienkästchen vom 14. Jhdt. .	XXVIII.	2.
42.	Monstranz vom 14. Jhdt. . . .	XVI.	3.
43.	Abendsmahlskelch vom 14. Jhdt. .	XXXVI.	2.
44.	Stoffmuster vom 13. und 14. Jhdt. .	XXXIV.	2.
45.	Erstürmung einer Minneburg. Elfenbeinschnitzwerk aus dem 14. Jhdt. . .	II.	2.
46.	Zwei Liebesscenen. Elfenbeinschnitzwerk vom 14. Jhdt.	XXIV.	2.
47.	Hirschjagd. Elfenbeinschnitzwerk aus dem 14. Jhdt.	XVI.	2.
48.	Ritter Konrad von Neumarkt und Graf Ludwig v. Hohenlohe. Um 1350. .	XXX.	1.
49.	Rüstung vom 14. Jhdt. . . .	IV.	3.
50.	Die Helme in ihrer frühesten Entwicklung. Fortsetzung.	I.	6.
51.	Die Schwerter vom 11.—14. Jhdt. .	XVI.	5.
52.	Die Schilde vom 11.—14. Jhdt. . .	IX.	6.
53.	Fahnen des 13. und 14. Jhdts. . .	XXV.	1.
54.	Fahnen des 13. und 14. Jhdts. Fortsetzg.	XXVI.	1.
55.	Schilde, Helme u. Helmzierden vom Beginn des 14. Jhdts.	XXXI.	1.
56.	Gothische Denksäule bei Wiener-Neustadt	IV.	8.
57.	Herzog Rudolf IV. von Oesterreich und seine Gemahlin Katharina . . .	XVI.	4.

Abbildung	Gegenstand	Heft	Tafel
58.	Siegel des Herzogs Rudolf IV. von Oesterreich. 1339—1365.	XXII.	1.
59.	Katharina von Oesterreich. Frauentracht aus dem 14. Jhdt. . . .	XI.	3.
60.	Ritter Hildebrand von Taufkirchen. Grabstein von 1381.	XXXII.	4.
61.	Grabbilder des Johann von Holzhausen u. s. Gem. Gudela. Aus dem 14. Jhdt.	II.	1.
62.	Eine Predigt aus d. 2. Hälfte d. 14. Jhdts.	XXVIII.	4.
63.	Männliche und weibliche Tracht vom Ende des 14. Jhdts. . . .	XX.	3.
64.	Trachten verschiedener Stände um das Jahr 1400	XXXV.	1.
65.	Schellentracht. 14. Jhdt.	XXX.	2.
66.	Gesellige Unterhaltung im Freien. Um 1400.	XXVI.	3.
67.	Französische Rüstung um 1400 . .	XXXV.	2.
68.	Partie aus der alten Karthause zu Nürnberg	XXII.	8.
69.	Der Thiergärtner-Thorthurm zu Nürnberg	IX.	8.
70.	Mittelalterliche Folterkammer. Folterwerkzeuge und Strafrequisiten . .	XXIX.	8.
71.	Gerichtssiegel des Königs Ruprecht und des Kaisers Sigismund. 15. Jhdt. .	XXVI.	4.
72.	Männliche und weibliche Trachten aus der 1. Hälfte des 15. Jhdts. . .	XIX.	1.
73.	Schachfiguren vom Beginne des 14. und 15. Jhdts.	XXVI.	2.
74.	Spielkarten aus d. 1. Hälfte des 15. Jhdts.	XXV.	2.
75.	Handwerksmeister aus dem 15. und der 1. Hälfte des 16. Jhdts. . . .	XII.	1.
76.	Bürgermeister, Kaufmann und Bauer aus dem Lübecker Todtentanz. 1463. .	XXX.	4.
77.	Jüngling und Jungfrau aus d. Lübecker Todtentanz. 1463. . . .	XXX.	3.
78.	Burgundische Tracht aus der 2. Hälfte des 15. Jhdts.	XVIII.	3.
79.	Maximilian von Oesterreich und Maria von Burgund bei ihrer ersten Begegnung. 1477.	XXVIII.	5.
80.	Tracht eines Vornehmen aus d. 2. Hälfte des 15. Jhdts.	XVIII.	2.
81.	Harnisch aus der Mitte des 15. Jhdts. .	XIX.	8.
82.	Grabbild aus Kloster Lorch . .	I.	1.
83.	Rüstung vom 15. Jhdt. . . .	VII.	4.

Abbildung	Gegenstand	Heft	Tafel
84.	Fechtübung vom 15. Jhdt. . .	XXVII.	2.
85.	Die Schilde des 15. Jhdts. . .	X.	6.
86.	Turniersattel und Schild vom 15. Jhdt.	XXX.	7.
87.	Die Sporen des 14. und 15. Jhdts. .	XXIII.	1.
88.	Die Söhne des Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg. 1470—1480. .	XIV.	3.
89.	Magdalena Ebenstetter. 1488. . .	XXIX.	3.
90.	Bürgerliche Männertrachten aus der 2. Hälfte des 15. Jhdts. . . .	XXVII.	4.
91.	Portraitmedaillon Kaiser Friedrichs III	IX.	7.
92.	Kurfürsten aus der 2. Hälfte d. 15. Jhdts.	XXXIV.	3.
93.	Margaretha von Henneberg. Frauentracht aus dem 15. Jhdt. . . .	XI.	4.
94.	Gelehrtentracht des 15. Jhdts. . .	XXXI.	2.
95.	Männertracht. 1490—1500. . .	XXX.	5.
96.	Frauenkopftracht um das Jahr 1500 .	XXIX.	4.
97.	Frauentracht vom Ende des 15. Jhdts .	I.	4.
98.	Männertracht vom Ende des 15. Jhdts.	II.	3.
99.	Messner und Bischof vom 15. Jhdt. .	VI.	3.
100.	Einzelnheiten des bischöflichen Ornates	VI.	5.
101.	Verzierung eines Bischofstabes vom 15. Jhdt.	XV.	5.
102.	St. Franziscus und ein Franziscanermönch	XXIV.	3.
103.	Karthäusernonne	XXV.	6.
104.	Eine Brigittennonne . . .	XXIII.	2.
105.	Altar vom 15. Jhdt. . . .	XVII.	3.
106.	Todtenwache im 15. Jhdt. . .	XXVIII.	8.
107.	Kronleuchter in der Kirche zu Kraftshof. 15. Jhdt.	XV.	4.
108.	Reliquienbehälter vom 15. Jhdt. . .	VI.	6.
109.	Innere Ansicht einer Stadt v. Jahre 1491	XXXI.	8.
110.	Das Nürnberger Thor zu Hersbruck .	V.	8.
111.	Brücken vom 15. Jhdt. . . .	XX.	4.
112.	Altes patrizisches Landhaus . .	XVIII.	8.
113.	Frauengemach vom Ende des 15. Jhdts.	XI.	8.
114.	Zimmermobiliar vom 15. Jhdt. . .	XVII.	4.
115.	Tische vom 15. Jhdt. . . .	XVII.	5.
116.	Schreib- und Lesestühle vom 15. Jhdt.	XXVIII.	6.
117.	Schlosserarbeiten vom Ende d. 15. Jhdts.	X.	3.
118.	Die Verzierungskunst der gothischen Periode	XXI.	2.
119.	Stoffmuster in der 2. Hälfte d. 15. Jhdts.	X.	4.
120.	Buchstabe des Meisters E. S. von 1467 .	XV.	6.
121.	Initial B vom 15. Jhdt. . . .	XXVII.	5.

5/96
R. Buchner
Buchbinderei
8409 8 Hohenthann

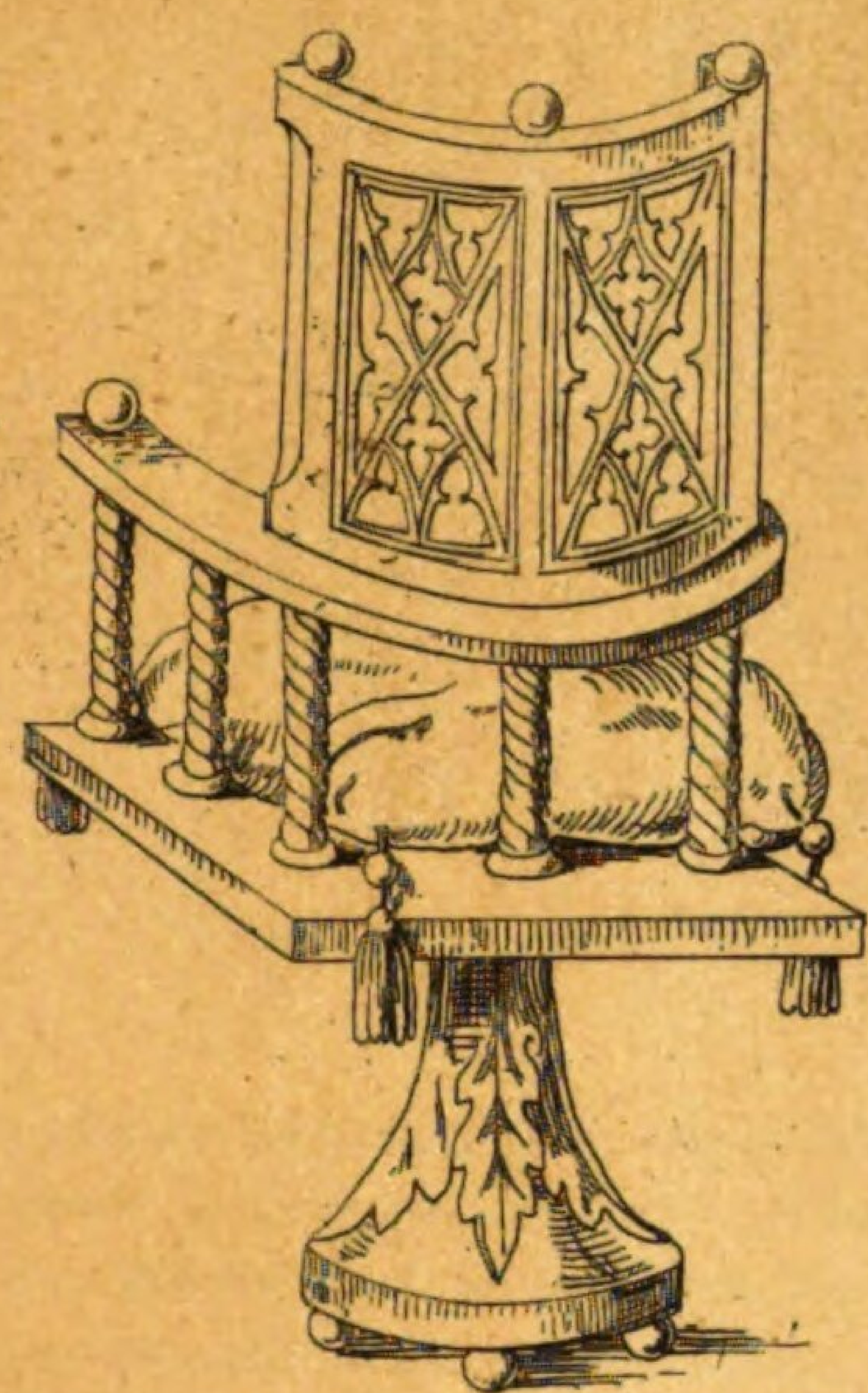
Spanisch-niederländische Tracht

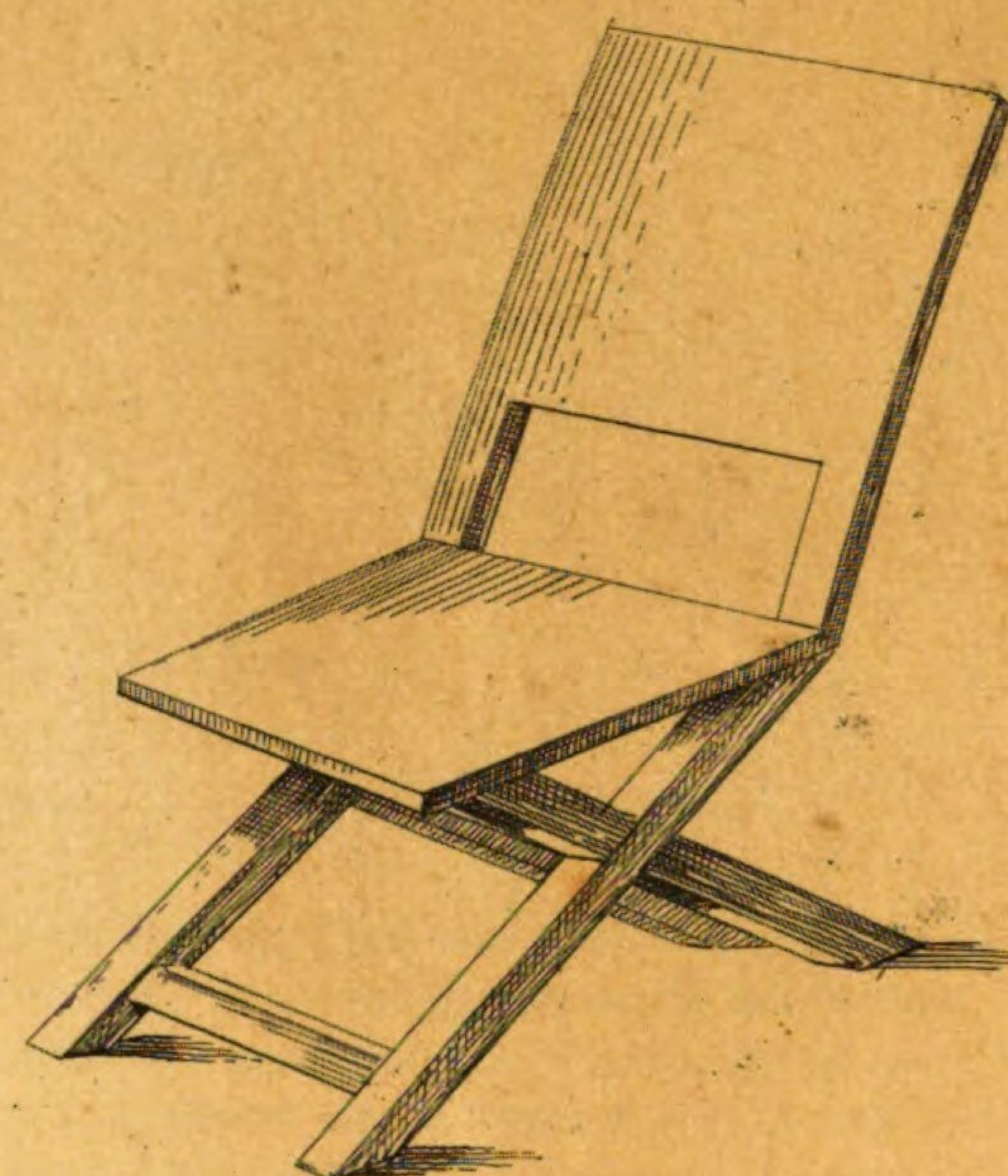
vom Uebergange des 16. in's 17. Jahrhundert.

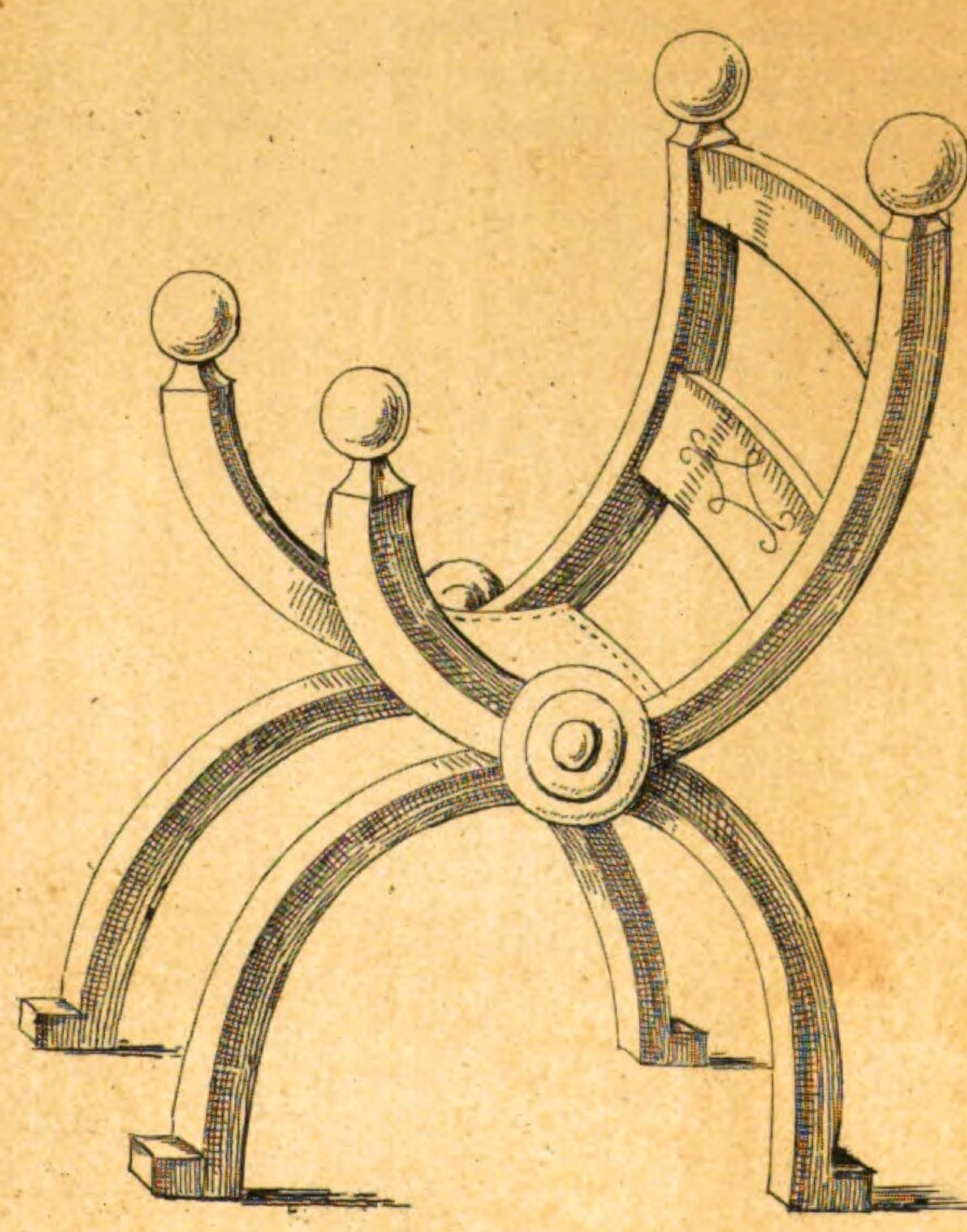
Wie für das Mittelalter vorzüglich die Miniaturen, für das 16. Jahrhundert die Holzschnitte, so geben von der Zeit um 1600 an hauptsächlich die Kupferstiche die Quellen für das Studium des Kostüms. Die unzähligen, aus der Zeit übrig gebliebenen Kupferstiche sind, so weit sie nicht Portraits und geschichtliche Begebenheiten darstellen, grössten Theils allegorisch, der verstandesmässigen Richtung der Zeit gemäss. Doch kleidete man noch nicht, wie es später geschah, die Allegorien in ein ideal-antiques Gewand; die Tracht der Zeit ward als hinreichend angesehen, um abstracte Gedanken zu versinnlichen. Unter solchen Allegorien liegen auch drei Blätter uns vor, welche nach Zeichnungen von *H. Goltzius* von *J. Saenredam* gestochen sind und verschiedene Arten von Ehestiftung darstellen. Wir wählen das mittlere, auf welchem der Teufel des ungerechten Mammons das Geschäft zu Stande bringt, als Vorwurf für eine Kostümstudie aus der Zeit von 1590—1610 und zwar für die spanischen Niederlande und deren Nachbarschaft. — Bei Mann und Frau sehen wir den Halskragen, der seit der Reformation aus der am Halse aufsteigenden Hemdkrause sich entwickelte, bereits in voller Breite, doch hat er sich noch nicht, wie die spätere Kröse, auf die Schulter gelegt. Unter demselben bleibt noch ein schmaler Kragen des Wammses, um den sich feine Spitzen umlegen, sichtbar. Das Wamms des Mannes, so weit wir es vom Rücken aus beobachten können, hat von der Enge und Steifheit des eigentlich spanischen Wammses abgelassen. Wie andere Abbildungen es darthun, schliesst es sich lose und gerad geschnitten um die Hüfte, unten mit Seide oder Stickerei besetzt und vorn gerad herab mit grossen verzierten Knöpfen geschlossen. Von den hohen Wulsten über den Achseln ist nur eine bescheidene Klappe geblieben, aus der weite Doppelärmel hervorgehen, der eine frei und vorn aufgeschlitzt, am Handgelenk aber wieder zugeknöpft herabhängend. Statt der blossen Achselklappen kommen indess auch noch schmale, wulstartige Puffen vor. Das kurze spanische Mäntelchen von schimmernder Seide hat im höheren Norden einen solideren Umfang und festeren Stoff angenommen. Das Beinkleid, das um diese Zeit in Deutschland noch nach alter Weise, lang herabgeschlitzt und mit weiten Puffen unterlegt, oder in Form einer grossen unzerschlitzten und unter dem Knie zugebundenen Puffe (siehe: *Kaiserlicher Mundkoch, 1612*) getragen wurde, hängt hier in mässiger Weite frei bis über das Knie herab, unten ein wenig sich verengend und eingefasst, wie der untere Rand des Wammses. Es ist desshalb nicht zu verwechseln mit dem ähnlichen, später in Deutschland auftretenden Beinkleide, das etwas tiefer herabreichte, von geradem Schnitt und mit Spitzen besetzt war (*s. Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1635*). Bei jungen Männern und Stutzern sind Unterärmel und Beinkleid um diese Zeit wohl noch mit einer Menge kleiner Schlitze verziert. Die Strumpfhose zieht sich glatt anliegend bis über das Knie hinauf, wo sie mit einem schärpenartig herabhängenden Bande zugebunden ist. Die feinen Schuhe stecken in dicksohligen Pantoffeln, auf die wir später zurückkommen werden. Zu dieser Tracht gehört ein Hut, der die Mitte hält zwischen dem hohen, spitzen und schmalrandigen spanischen und dem niedrigeren, breitkrämpigen des dreissigjährigen Kriegs. — Mehr noch von der spanischen steifen Pracht hat die Kleidung der Dame. Ueber dem seidenen Untergewande trägt sie ein gerad-herabhängendes, pelzbesetztes Oberkleid mit freien Aermeln und hohen, jedoch schon halbschlaffen Wülsten. Das Haar ist noch aus dem Gesichte gestrichen, jedoch bauschig zu beiden Seiten ausgekämmt und von einer kleinen Haube ebenso sehr gezeigt als bedeckt. Um den Hals trägt die reiche Besitzerin eine kostbare Kette mit dem sogen. *Bisamapfel*, einer Kapsel mit wohlriechenden Stoffen, an dem einen Ende. Dieser verwandelte sich kurze Zeit später in eine Uhr. Um den rechten Arm hängt ihr eine gefüllte Geldbörse, der Allegorie zu Liebe, in der linken Hand aber trägt sie, als gewöhnlichen Begleiter der Damen, einen Handspiegel, der hier prächtig mit Perlen und Pfauenfedern besetzt ist und so zugleich als Fächer dienen kann. Die weite Kröse bezeichnet sie als Matrone von anständigem Alter; jüngere Damen trugen auch schon den weit und steifaufstehenden Spitzenkragen. Die Manschetten sind auch hier mit Spitzen besetzt.

Zimmermobiliar
vom fünfzehnten Jahrhundert.

Die Ausrüstung eines Zimmers, soweit sie an künstlerischer Verzierung Theil nimt, richtet sich, wie nicht anders zu erwarten, stets nach dem Geschmacke der Zeiten. Nach diesem ist aber auch die Herstellung der einzelnen Geräthe bedingt. So brachten der Rundbogen und die aus einer Abwechslung von vollen Cylindern und Kanten zusammengesetzten Profilirungen der romanischen Zeit es mit sich, dass viele gedrechselte Möbeln vorkommen, die man auf alten Abbildungen gar wohl erkennt. Der spätere gothische Geschmack liess diese Technik nicht mehr zu und vom 14. Jahrhundert an kommen viele Zimmergeräthe vor, die mit ihrem Schmucke aus freier Hand geschnitzt sind. Bis zu welcher Höhe diese Abzweigung plastischer Kunst im 15. Jahrhundert stieg, beweisen unter Anderm die prachtvollen, in *Heideloff's Ornamentik*, H. XX., Pl. 6 und H. XXI., Pl. 4 abgebildeten beiden Tische. Diese Bearbeitung aus freier Hand brachte es aber auch mit sich, dass die Form der Haus- und Zimmergeräthe nicht nur in Einzelheiten, sondern auch im Ganzen höchst manigfaltig sich gestaltete. Eine durchgehende Form einzelner Stücke lässt sich im 15. und 16. Jahrhundert kaum nachweisen; wohl aber ein gemeinsames Bestreben auf Bequemlichkeit und möglichste Raumersparniss. Bei der Enge der damaligen Wohnzimmer nahm man manche Möbeln nur zu besonderem Gebrauche hervor und Tische und Stühle, namentlich letztere, da sie für gewöhnlich durch die Seitenbänke an der Wand (s. Frauengemach vom Ende des 15. Jahrhunderts) vertreten wurden, richtete man gern so ein, dass man sie zusammenlegen und anlehnen konnte. Daher bei diesen das durchgehende Princip der gekreuzten Beine, auch da noch, wo man an den ersten Zweck derselben nicht mehr dachte. Sehr beliebt waren drehbare Stühle, die dann unten nur mit einem, oft aber künstlich aus mehren Stäben und Säulen zusammengesetzten Fusse versehen waren. Wir geben vorläufig aus dem weiten Bereiche des Hausgeräthes drei Stühle, davon der erste nach einem Originale zu *Schleisheim* bei München gezeichnet ist. Sein hölzerner Sitz wurde mit einem Kissen belegt. Der zweite ist ein einfacher Sessel aus der alten Gerichtsstube zu *Eroltzheim*, Sitz und Lehne mit Leder überzogen, zum Zusammenlegen eingerichtet. Der dritte, aus etwas späterer Zeit, ist aus einem Gemälde — im Privatbesitz zu Nürnberg — entnommen, welches eine Nonnenzelle darstellt.



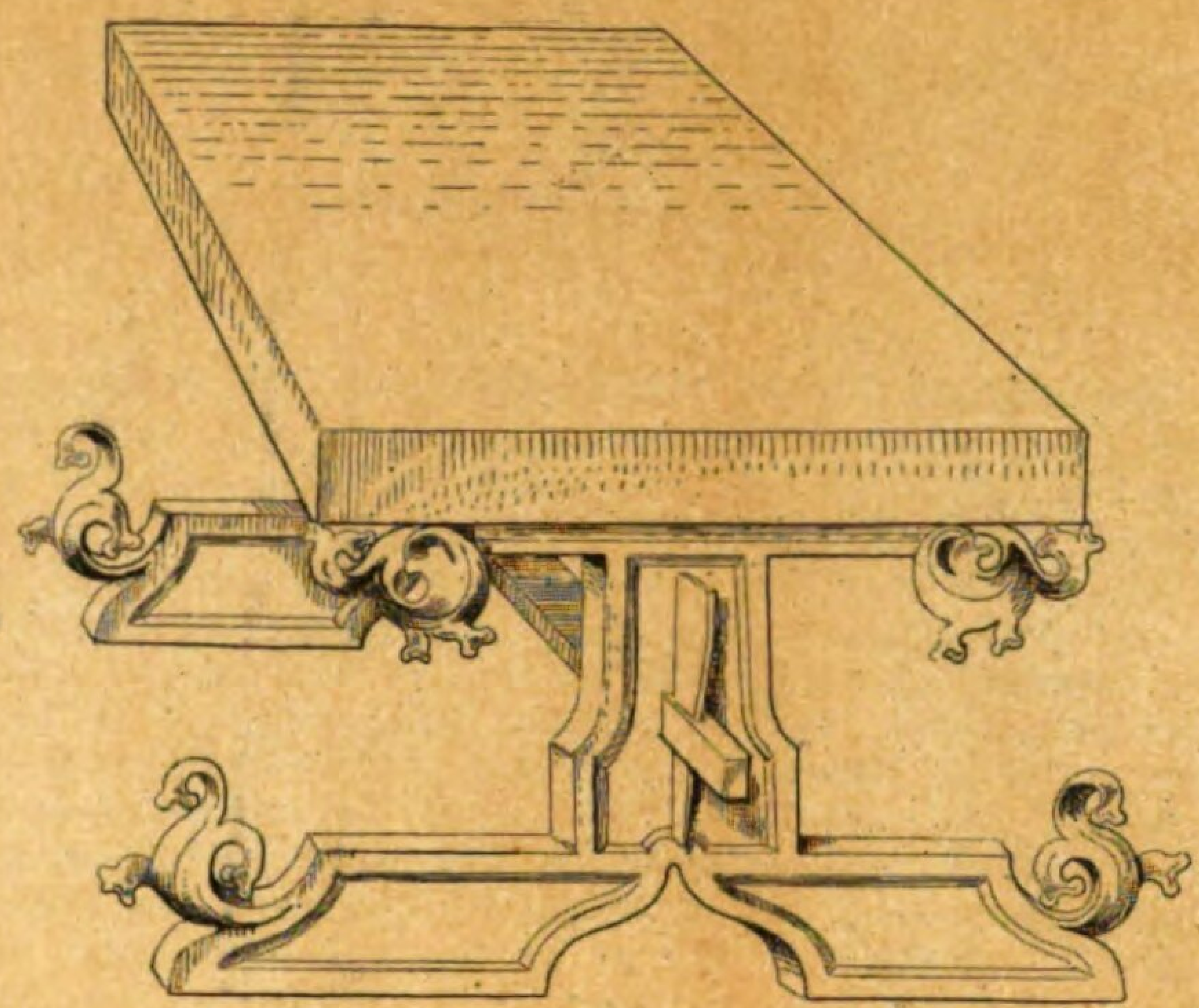


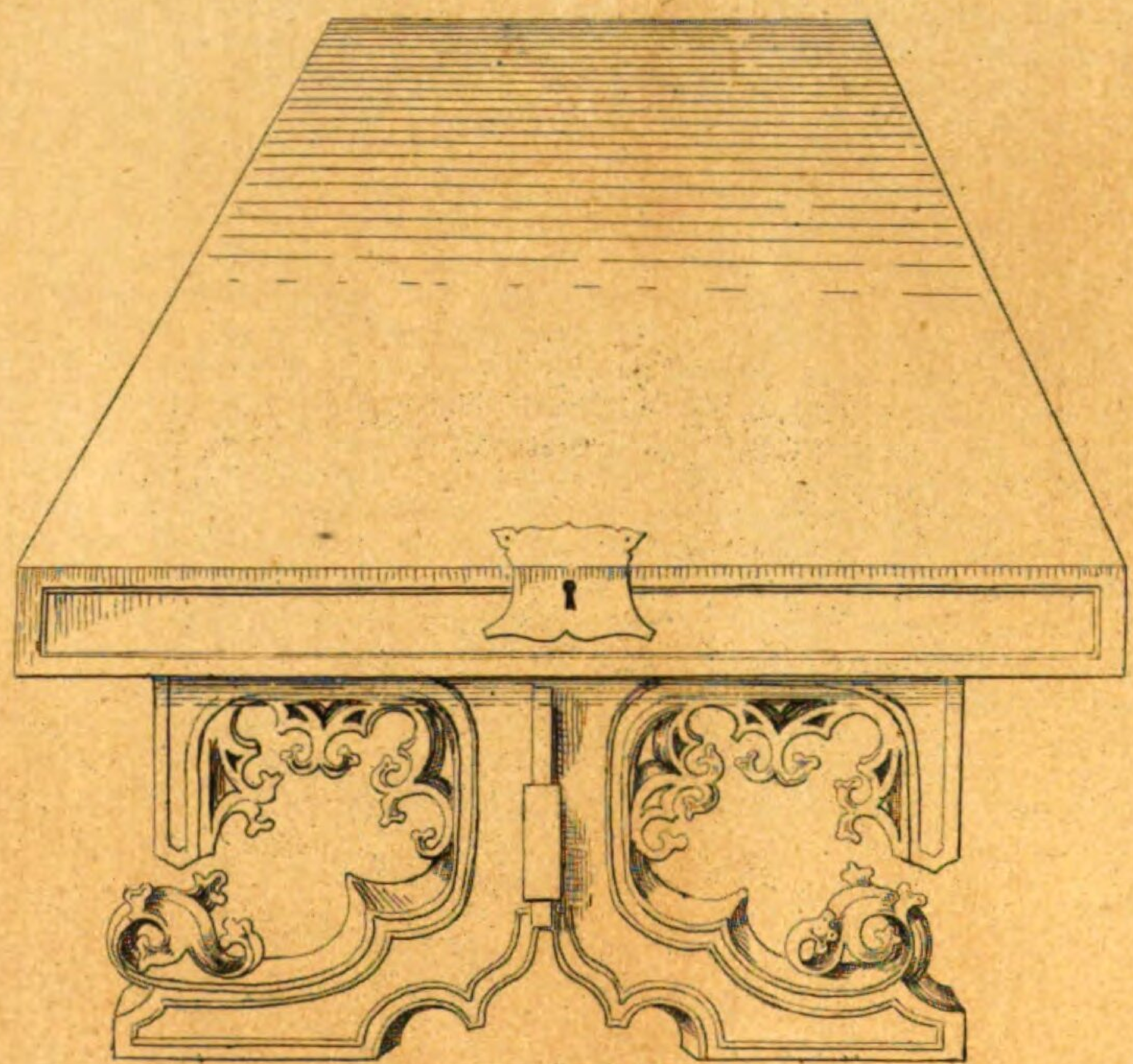


Tische

vom fünfzehnten Jahrhundert.

Als nächste Ergänzung der vorigen Tafel geben wir noch ein Paar Tische und zwar nach einer colorirten Ausgabe von *Brunswigs* „Girurgia" vom Jahre 1497, einem Werke, welches für das Studium der Trachten und Geräthe vom Ende des 15. Jahrhunderts ausserordentlich ergiebig ist. In demselben haben sämmtliche Möbeln einen blassgelben Anstrich, ohne Zweifel um die frische Farbe des Eichenholzes anzudeuten, welche an erhaltenen Originalen aus jener Zeit in ein schönes Braun sich verwandelt hat. Eichenholz aber war damals vorzugsweise der dauerhafte Stoff, aus dem man Hausgeräthe fertigte. Zwar kannte man auch schon den Luxus von kostbarerem und fremden Holze, doch drang dieses in die schlichten Bürgerhäuser noch nicht ein. Höchstens trug man da Rosenkränze von Holz, das aus dem Morgenlande oder gar schon aus Amerika mit herübergebracht war. — Wir haben aber mit Absicht keine Seltenheiten und Prachtstücke gegeben, sondern Einfaches, Gewöhnliches, wie es unmittelbar in das Leben damaliger Zeit einführt, aber gleichwohl nicht den Eindruck von etwas Gemeinem macht. Solidität sehen wir hier mit Schmuck auf's Innigste und Maassvollste vereint; erstere fügt das Ganze; letzterer schliesst sich nur da an, wo er ohne Störung verweilen und ohne dem Gebrauche Abbruch zu thun, durch Gefallen diesen bereichern kann.





Reiter und Reiterin

aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Es ist bereits bei der „Frauentracht aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts" darauf aufmerksam gemacht worden, wie in dieser Zeit, da der Sturm der reformatorischen Bewegungen sich gelegt hatte und der Eifer sich in dogmatische Zänkereien und Moralpredigten verlief, auch auf dem Gebiet der Trachten gegen die Freiheit, Manigfaltigkeit und Ausgelassenheit der Reformationsperiode eine Reaction sich erhob, welche die Kleidung verhüllender, enger, aber auch steifer und unschöner machte. Der Einfluss der spanischen Herrschaft, der spanischen Grandezza und jenes gezierten, phrasen- und complimentenreichen Gesellschaftstones, welcher uns in der Carricatur des *Don Quixote* und aus der reichen spanischen Romanliteratur bekannt ist, lässt sich dabei nicht verkennen. Die Auswüchse deutscher Moden, „das Zerflammte, Zerhauene und Zerschnittene," die Ausgeburten, wie sie die Phantasie der Landsknechte ersonnen hatte, waren Franzosen und Spaniern ein Greul; sie hatten sich aber dennoch dieser im Anfange des Jahrhunderts allgemein herrschenden Richtung nicht entziehen können und sie nur in ihrem Sinne umgestaltet. Statt des massenhaft ausgebauschten Stoffes, der in der Pluderhose den höchsten Triumph gefeiert, hatten sie die Glieder mit dicken Wulsten umlegt, wobei die Schönheit durchaus nicht gewonnen hatte. Selbst die Frauenkleidung musste dieser Mode huldigen, und die erhöhten Schultern und die Ausweitungen des Reifrocks brachten Missgestalten zu Stande, welche im 18. Jahrhundert nicht überboten worden sind. — Der Einfluss dieser spanischen Mode, welcher sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutschland geltend machte, ist bei unserm Reiterpaar nicht zu verkennen. Es sind facsimilirte Copieen zweier Holzschnitte von *Jost Amman*, welche sich befinden in *„Insignia s. Caesareae majestatis principium electorum ac illustrium familiarum addito cuique carmine octastico ab J. A. Leonicero. S. Feyerabend. 1579"*, welches in einem schön colorirten Exemplare sich im german. Museum befindet. Der Reiter trägt einen kleinen, gelben spanischen Hut mit blauer und weisser Feder, wie er an die Stelle des früher allein gültigen Baretts getreten war. Der Schnurrbart ist stark und kräftig; dagegen ist der Haarwuchs an Kinn und Wange, gleich dem Haupthaar gestutzt, aus Veranlassung der steifen „Kröse", welche hier übrigens noch nicht zur vollen Ausdehnung gekommen ist. Das grüne, enge, spitz über den Bauch heruntergehende Wamms ist vorn zugeknöpft. Ueber demselben trägt er eine mit hellbraunem Pelz gefütterte, violette Jacke mit weiten verzierten Aermeln. Es ist diese Jacke nicht gewöhnliche Tracht eines stattlichen Reitersmannes, wie ihn unser Bild zeigt, sondern statt ihrer vielmehr der kurze, meist ebenfalls pelzunterfütterte spanische Mantel, welcher, statt der Aermel nur mit Aermellöchern versehen, oder auch ohne dieselben auf der Schulter zu hängen pflegt. Das Beinkleid ist gelb, oben mit blauen Puffen oder Wulsten umgeben, die grossen Reiterstiefel lederfarben. Das reich geschmückte Riemenzeug des Pferdes ist hinten roth mit verschiedenfarbigen Quasten und Federn, vorn grün wie auch der Zaum in der Hand des Reiters, am Kopfe wieder roth. Die Scheide des Degens ist schwarz, der Knauf blau, das Heft silbern. — Die Reiterin sitzt im Sattel mit gelbem und darunter rothem Bügel auf langer blauer Decke mit gelbem Saum und blauer Quaste. Auf dem Haar, welches von einem gelbseidenen oder goldenen Netz zusammengehalten ist, trägt sie ein kleines spitzes Hütchen von weissen, rothen und grünen Streifen mit bunten Blümchen. Diese Damenhütchen von manigfacher und noch kleinerer Form, als sie unser Beispiel zeigt, kokett auf die Seite gesetzt, waren so beliebt, dass sie den Eifer der Sittenprediger gegen sich erregten. So sagte *Osiander* in einer Predigt (im Jahre 1586): „Und erstlich haben wir auss Welschland herausgebracht kleine Samatine Hütlin, die tragen die Weibsbilder, nicht zu bedecken das Haupt, sondern allein zur Zierd und Hoffart, die seind so klein, dass sie nicht den vierdten Theil des Haupts bedecken mögen. Und sihet eben als wann ein Weib ein Apffel auff den Kopf setzte und spreche: Das ist ein Hut." — Den Hals der Reiterin umgiebt die steife Krause, die in völlig gleicher Form von Männern und Frauen getragen wurde. Die Streifen des Leibchens und desgleichen die der Schulterpuffen sind carmoisin und grün; die engen Aermel, aus denen am Ellbogen ein freier, faltiger weisser Hemdstoff herausflattert, sind ebenfalls gestreift, blau, roth und gelb. Die Taille umgiebt eine in dieser Zeit gewöhnliche Schnur als Gürtel. Der Rock des Kleides ist carmoisin. Die kleinen weissen Manschetten entsprechen in ihrer Form, wie immer, der Halskrause. Das Riemenzeug des Pferdes und der sonstige Schmuck ist in den Farben dem des Reiters ähnlich. —





Anna Maria Winckler,

eine Nürnbergerin aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Anna Maria Winckler, eine geborne *von Stetten* aus Augsburg, aus der bekannten Familie der Geschichtschreiber dieses Namens, in Nürnberg verheirathet, interessirt uns um ihrer Persönlichkeit willen sehr wenig, wenn auch die Verse, welche ihrem von *Philipp Kilian* in Kupfer gestochenen Portrait, dessen Copie die nebenstehende Radirung ist, ihr Lob in der pathetischen Redeweise ihrer Zeit zu verkünden wissen. Ihre Lebenszeit fällt in die Mitte des 17. Jahrhunderts, und grade diese Zeit ist es, in welcher in einzelnen deutschen Städten, namentlich in den Reichsstädten wie Augsburg, Ulm, Nürnberg u. a. im Kampfe gegen die eindringenden französischen Moden eine nicht geringe Zahl eigenthümlicher Trachten erscheint. Mit völlig bewusstem Sinn kämpft schon damals in diesen Städten eine patriotisch-conservative Partei, die instinctartig einen Zusammenhang zwischen den Trachten, den Sitten und den politischen Einrichtungen herausfühlen mochte und mit dem Verderben der einen auch das der andern ahnte, gegen die lascivere französische Mode, indem sie mit bombastischem Phrasenreichthum gar viel von der Ehrwürdigkeit und dem alten Ursprung dieser vaterländischen Trachten zu erzählen weiss. Wir dürfen aber mit der Zeit der Entstehung nicht soweit zurückgehen, wie diese Leute in ihrem patriotischen Eifer. In der allgemeinen, freilich sehr vielgestaltigen Tracht der Reformationsperiode werden wir stets die Anfänge finden können, und das, was diese Kleidungsstücke local Unterscheidendes in der Form gewonnen haben, ist erst durch spanische Einflüsse in der 2. Hälfte des 16. oder im Anfange des 17. durch die Umgestaltungen des dreissigjährigen Kriegs hervorgerufen. Erst dann legte man auf sie einen Werth oder betrachtete sie als nationale Eigenthümlichkeit, als sie mit den französischen Moden in den Kampf getreten waren und man ihren Untergang vor Augen sah. Zu diesen Kleidungsstücken gehört z. B. das von Nürnberger Damen dieser Zeit getragene *Schäublein*, ein Pelzmäntelchen, welches die Schultern umgiebt und nicht einmal bis zur Hüfte heruntergeht: es ist nichts als die durch spanische Einflüsse — man denke an das kurze Mäntelchen — verkürzte Schaube, wie auch sein Name sagt. So trugen die Nürnbergerinnen eine aus dem veränderten Leibchen entstandene spitzenbesetzte Jacke von besonderer Form, so das kostbare Regentuch und anderes. Von Ulm, von Augsburg, von Strassburg u. s. w. wird uns Aehnliches berichtet. Insbesondere aber sind es die Kopftrachten, welche die eigenthümlichsten Bildungen zeigen. Während nach der damaligen französischen Mode im Uebergang zur ausgebildeten Tracht der Zeit Ludwigs XIV. die Damen keinerlei Haube trugen, sondern das Haar eben glatt gescheitelt hatten mit einem Nest im Scheitel und langen Locken zu beiden Seiten, welche Mode sich auch bereits gleichzeitig in Deutschland mancher Anhängerinnen erfreute, sehen wir doch Frauen wie Jungfrauen bei weitem der grössern Zahl nach noch mit mancherlei Hauben geschmückt, welche das Haar völlig verdecken. Zu diesen gehört in Nürnberg die sogenannte *Flinderhaube*, welche auch, aber noch in mässiger Gestalt, das Haar unserer *A. M. Winckler* völlig einschliesst. Sie war aus Gold- oder feinen Silberdrahtfäden in allerlei Mustern und Blumen geflochten, mit weissem Flor, auch wohl mit dicken Wulsten, welche ihre Gestalt wenig verschönerten, unterlegt. Ihren Namen hat sie von den kleinen Metallplättchen — Flindern —, mit denen sie gewöhnlich behängt ist. Auf dieser Haube trägt sie eine zweite, eine Pelzmütze, die *Marderhaube* genannt, welche ebenfalls noch in groteskerer Gestalt vorkommt und dann das ganze Haar für sich allein bedeckt. Sie gehört zu den Wintermoden. Im Sommer wird sie besonders im Garten durch einen leichten aber steifgeformten Hut mit hohem, spitzem Deckel und breitem Rande zum Schutz gegen die Sonne ersetzt, welcher Hut in seiner Form völlig dem gleicht, wie ihn die Rathsherrn noch im 18. Jahrhundert, als zur Amtstracht gehörig, trugen. Eine andere leichtere Haube hiess die *Muschelhaube* oder das *Muschelbund.* Sie alle wurden endlich von der *Fontange* völlig verdrängt. — Von der grösseren Ehrbarkeit der Sitte, wie sie sich in manchen Gegenden Deutschlands erhalten hatte, zeugt auch der Kragen der *Anna Maria Winckler*, welcher die Brust bis zum Hals völlig bedeckt, während sonst die Mode jener Zeit eine weite Entblössung verlangte, und der Kragen, der später ganz weggeworfen wurde, erst am Ausschnitt des Kleides begann. Auf derartige Muster, wie sie unsre Abbildung zeigt, kommen wir besonders zu sprechen. —



Tanz,

Holzschnitt von Albr. Dürer (16. Jahrhundert).

Was Tanzen galt bekanntlich bei den Alten als unehrliche Sache. Seit wann aber tanzen in christlich germanischen Landen auch anständige Leute? Woher haben sie den Tanz und was hat ihnen eine andere Empfindung von demselben gegeben? — Eine geschichtliche Beantwortung dieser Fragen wäre in sittengeschichtlicher Beziehung von höchstem Interesse. Doch bis jetzt liegt die Sache noch im Dunkel und es ist die Frage, ob sich geschichtliche Thatsachen genug erhalten haben, um Licht darüber zu schaffen. — Von den Römern, von denen unsre ersten Altvordern sonst so Vieles überkommen haben, ist ihnen der Tanz wohl nicht überliefert. Der Schwerttanz deutscher Jünglinge, von dem *Tacitus* spricht, war mehr eine kriegerische Belustigung; doch auch bei ihren religiösen Feierlichkeiten scheinen die alten Deutschen getanzt zu haben, denn der Tanz bei kirchlichen Festen, von dem aus der ältesten christlichen Zeit berichtet wird, ist sicher, wie so manches Andere, heidnische Ueberlieferung. Aber diesen Tanz hatten im Grunde die Alten auch. Beim grossen Turniere zu Nürnberg i. J. 1197 kommt bereits ein Tanz mit Paaren vor. Das erste Mal, dass ein Ball und zwar ein Maskenball mit einigem Geräusche in der Geschichte auftritt, ist im Jahre 1393, wo er dem französischen Könige *Karl VI.* fast das Leben gekostet hätte. Dieser hatte sich bekanntlich auf einem Balle, den die Herzogin von *Berri* gab, mit einigen Gesellen in zottige Waldteufel verkleidet. Der Herzog von *Orleans* kam ihm mit einer Fackel zu nahe und der Eine setzte die Anderen in Brand; Einige verloren das Leben, der König wurde mit genauer Noth gerettet. Im 15. Jahrhundert sind Ball und Tanz allgemeine Sitte; im 16. Jahrhundert behalten beide aber noch charakteristische Merkmale, die auf ihren früheren Ursprung schliessen lassen. — Die Begriffe Ball und Maskerade, Tanz und Begehung von Fastnachtscherzen sind nämlich noch nicht so geschieden wie bei uns, und es ist wahrscheinlich, dass nicht das letztere zum ersteren, die Maskerade zum Tanze hinzugekommen, sondern dieser aus jener hervorgegangen ist. Bis in's früheste Mittelalter, selbst in die heidnischen Zeiten hinauf gehen die Volksfeste, die namentlich zu gewissen Zeiten des Jahres einen komischen, possenhaften Anstrich annahmen. Dass von jeher bei den alten Fastnachtsaufzügen und Mummenschanzfesten roher oder gebildeterer Tanz vorgekommen, lässt sich denken. Es scheint, dass man mit der fortschreitenden Bildung, als man an den regelloseren Belustigungen in den besseren Ständen kein Gefallen mehr fand, das eine Moment, welches sich einer Regel unterthan und der Verfeinerung günstig erwies, herausnahm und zu einer eigenen Belustigung gestaltete. Der Begriff des Mummenschanzes blieb aber noch lange mit dem Tanze verbunden und Masken kamen, wie es auch unser Holzschnitt zeigt, dabei noch spät, obwohl nicht ausschliesslich mehr vor. Verkleidete man sich auch nicht gradezu, so liebte man doch bei solcher Gelegenheit eine alterthümliche oder phantastische Tracht. Auf unserer Abbildung sehen wir die langen Zattelärmel, die Mützen mit einer Art Sendelbinde u. a., was nie oder früher Mode war. Ein Schalksnarr findet sich auch bei Tänzen abgebildet, die sonst den Charakter der Mummerei ganz abgestreift haben, auch Spiel, Schmauserei und sonstige Lustbarkeiten. Uebrigens sind im 15. Jahrhundert Bälle schon ganz nach unserer Weise gewöhnlich. Man sieht auf alten Abbildungen Paare in den Sälen umher ziehen; Damen sitzen auf den Wandbänken und Tänzer trippeln zierlich auf den Zehen heran, sie aufzufordern. Die Musik, Trommeln und Pfeifen, befindet sich gewöhnlich in der Höhe auf einem Balkone. Nicht selten aber sieht man Tanzende in Ueberschuhen, so dass man schliessen kann, dass keine raschen Tänze werden gemacht sein. Man tanzte auch bei Tage und das Volk bisweilen öffentlich. Die Rathhäuser dienten den Vornehmen als Tanzlokale. Abends ward der Saal durch Fackeln erleuchtet, welche gewöhnlich von den Vortänzern getragen wurden. Doch kamen bald auch Wandleuchter auf, indem man indess das Tanzen mit Fackeln beibehielt.



Die Verzierungskunst des heidnischen Mittelalters.

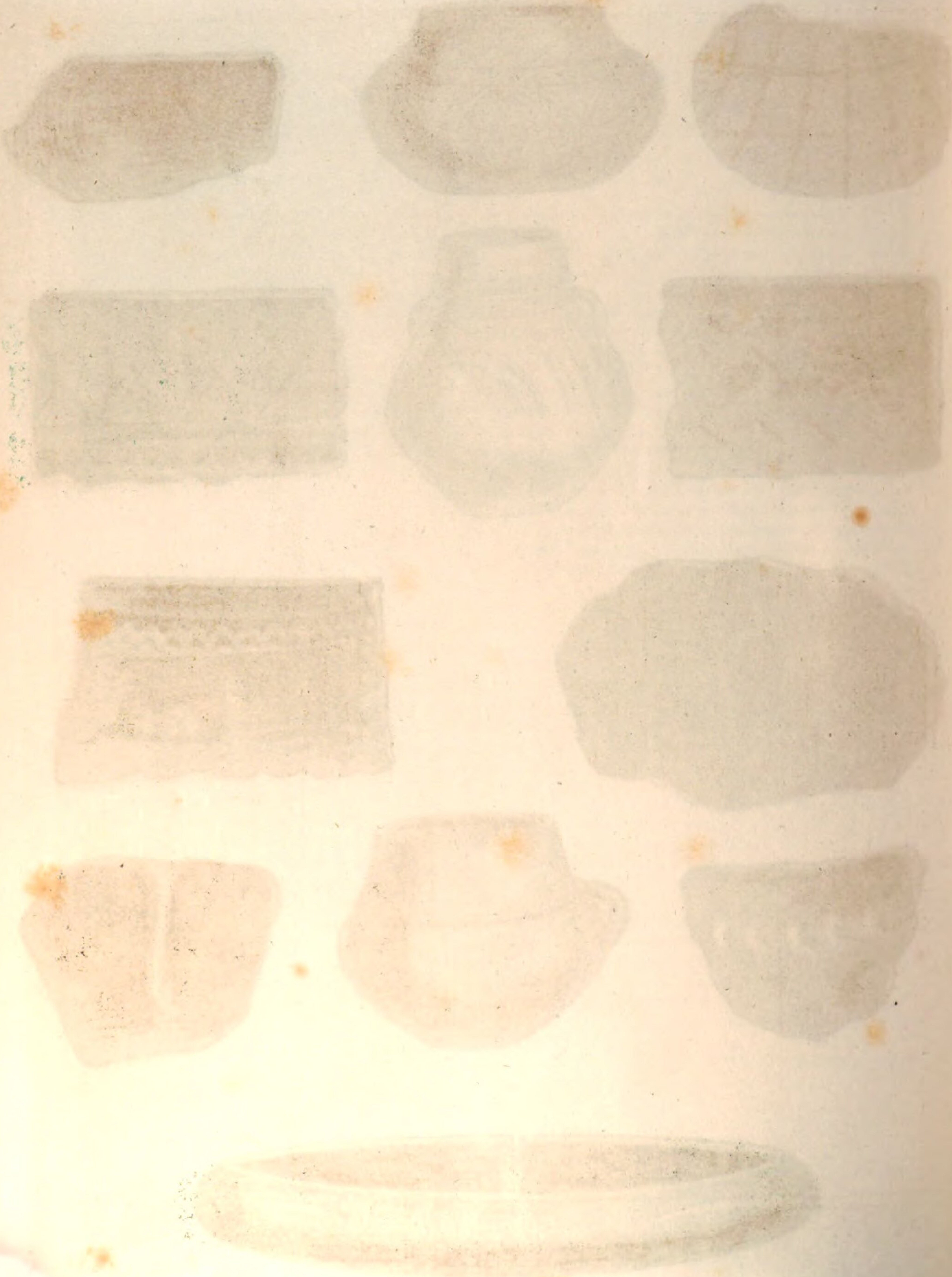
Eine interessante Seite des Studiums der Kunstentwicklung bildet die Geschichte der Ornamentik, die zwar die Kunst nicht selbst, aber so eng ihr verbunden ist, dass ihre Ausbildung Schritt vor Schritt neben einander hergeht. Die Ornamentik pflegt aber in ihren Anfängen der eigentlichen Kunst voranzugehen, da bei einem Volke, das noch im Beginn seiner Entwicklung steht, das Bedürfniss und die Fähigkeit, die Geräthe, Waffen und was es sonst zu seinem Lebensbedarf rechnet, mit Zierrathen zu versehen, eher wach und ausgebildet wird, als die Kunst, Formen und Gestalten nachzubilden ohne anderen Zweck, als um solcher Bilder sich zu erfreuen. Eine Verzierungskunst finden wir fast bei allen Völkern, ohne dass immer die wirkliche Kunst daraus hervorginge. Auch bei den Stämmen, welche bestimmt waren, die Träger der neueren Geschichte zu werden, finden wir eine Ornamentik schon ehe sie mit den gebildeten Völkern des Alterthums in Berührung kamen. Im Anfange besteht diese aus den einfachsten Elementen und ist darum bei den verschiedenen Völkern, den Celten, Germanen und Slaven ziemlich gleich, so dass man für den einzelnen Fall nicht immer bestimmen kann, welcher von diesen sonst so verschiedenen Nationen ein Denkmal angehört. Zur Charakterisirung jener führen wir im Auszuge an, was wir an einem anderen Orte ausführlicher über denselben Gegenstand besprochen haben: *)

„Eine Linie oder ein Paar Parallelen um die Gränzscheide von Fuss und Bauch oder Bauch und Hals eines irdenen Gefässes gezogen sind gewiss als die ersten Anfänge und einfachsten Elemente der Verzierungskunst zu betrachten. Doch war es für eine ungeübte Hand nichts Leichtes, um einen einigermaassen ausgedehnten Umfang einen Kreis zu ziehen, der auch nur geringen Ansprüchen auf Symmetrie Genüge that. Leichter war es, statt der horizontalen Linie eine Reihe von senkrechten Strichen aneinander zu setzen, die, das ganze Gefäss umfassend, zu einem Kreise sich zusammenschlossen. Grössere Kunstfertigkeit vereinigte beide Weisen, beschrieb horizontale Kreise und setzte einen solchen aus senkrechten Linien darunter oder darüber. Man neigte die senkrechten Linien, je einzeln oder in Bündeln, von rechts und links her und kam so zum Zickzack. Von diesem war kein weiter Schritt mehr zur Schlangen- und Wellenlinie, zur Spirale u. s. w. Breitere Ränder füllte man mit einer Wiederholung oder Abwechslung von solchen Linien. Vom Ein- und Aufzeichnen blosser Linien kam man auch dazu, durch geregelte Zusammenstellung kleinerer, bestimmt umgränzter Flächen einen grösseren Raum mit Schmuck zu versehen. Man drückte z. B. ein Quadrat, eine Raute u. a. tiefer ein und liess daneben ein gleiches Bild in ursprünglicher Höhe hervortreten, oder man bezeichnete die neben einander stehenden Felder mit verschiedenen Strichlagen, ähnlich wie wir die Tinkturen in der Wappenkunde anzudeuten pflegen. Statt der bloss eingeritzten Linien und eingedrückten Flächen finden sich jedoch auch schon früh dünne aufgelegte Rippen, deren Richtung dann gewöhnlich durch begleitende vertiefte Linien noch mehr hervorgehoben wird. Doch lassen bis jetzt noch alle Verzierungen sich auf die einfachsten Elemente der Formengebung, auf die unorganische Linie und Ebene zurückführen. Nachahmungen von organischen Wesen kommen in der frühsten Periode äusserst selten vor. Zwar sind im Allgemeinen die Formen aus einem so frischen Gefühle, so klarem Sinn für Zweckmässigkeit und solch unbefangenem Ausgehen auf die gewünschte Wirkung entsprungen, dass auch sie schon fast den Eindruck von organisch gebildeten Wesen hervorrufen. — Am meisten finden sich Verzierungen auf Thongefässen und Werkzeugen aus Stein, weniger auf denen aus Horn und Bein. Dieselben Elemente der Ornamentik kommen aber auch auf Geräthschaften von Bronce vor, doch mit grösserer technischer Vollendung, freierer Ausführung und reicherer Zusammensetzung.

Die von uns abgebildeten Proben, sämmtlich nach Originalen, als Graburnen, Thongefässen und Bruchstücken von solchen, und Broncegeräthschaften im germanischen Museum, werden nach dem Gesagten leicht aus sich selbst erklärlich sein.

*) s. deutsches Kunstblatt; 1855, Nr. 13.





Tracht eines Vornehmen

aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die nebenstehende Figur, die einem Geschlechtsbuche auf der Bibliothek in Stuttgart angehört, und in der wir einen Repräsentanten der vornehmen Welt ihrer Zeit erblicken, gibt uns wenigstens theilweise ein Beispiel der ausschweifenden Kleidermoden des 15. Jahrhunderts, deren wir schon öfter gedachten, wir meinen die Schuhe. Spitzen daran trug man zwar das ganze Mittelalter hindurch, aber die langen Schnabelschuhe entstanden erst, als nach der Mitte des 14. Jahrhunderts, da der Schrecken des schwarzen Todes sich gelegt hatte, eine ausserordentliche Manigfaltigkeit der Trachten zu erblühen begann. Ihre grösste Ausdehnung, die bis zu einer Elle anwuchs, erreichten sie erst im 15. Jahrhundert. Die Verbote, welche in den Städten vielfach gegen sie erlassen wurden und welche sie bis auf die Länge eines oder zweier Fingerglieder beschränken sollten, fruchteten nichts, da sie nur den gemeinen Mann trafen, der Vornehme aber, der vorzugsweise dieses Stutzerthum pflegte, sich um die bürgerlichen Erlasse wenig kümmerte. Solcher Vorliebe erfreuten sich Schnabelschuhe, dass sie selbst in die Rüstung eindrangen, wo sie nicht bloss zwecklos, sondern selbst zweckwidrig waren, indem sie den geharnischten Ritter völlig am Gehen hinderten, wenn sie auch aus Gliedern zusammengefügt und somit beweglich waren. Auch die gewöhnlichen Schnäbel, welche aus Leder oder Zeug bestanden und ausgestopft waren, machten den Gang sehr beschwerlich. Die Mode hat sich aber bekanntlich nie um Unbequemlichkeit oder Zwecklosigkeit gekümmert. Indess suchte sie doch hier einigermaassen — freilich durch eine andere Unbequemlichkeit — zu Hülfe zu kommen, indem sie steife Unterschuhe erfand, auf welchen die Schnäbel ruhten; auch sollten die letzteren wohl dadurch vor Staub und Koth bewahrt werden, denn sie waren nicht selten von prunkender Farbe, namentlich roth. Die Mode und die Nothwendigkeit verlangten, dass auch diese hölzernen, mit Riemen versehenen Unterschuhe die langen Spitzen erhielten. Man trug auch Unterschuhe von starkem, verziertem, durch Metallbeschlag gesteiftem Leder, deren ein Paar für Damen das germanische Museum im Original bewahrt. Die Art, wie sie getragen wurden, zeigt unser Herr aufs deutlichste. Er trägt ausserdem das enge, überall aufs genaueste anschliessende Beinkleid, wie es für das 15. Jahrhundert charakteristisch war; ferner über einer engen gemusterten Jacke den kurzen, hier pelzverbrämten *Scheckenrock*, der ebenfalls in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und zwar in Deutschland entstand, nach Frankreich und England überging und im 15. Jahrhundert in gar vielfachen Formen getragen wurde. Um die Hüften hängt am losen Gürtel der Dolch, in welcher Art das Schwert gewöhnlich auch getragen wurde. Die Mütze, ebenfalls äusserst vielgestaltig in dieser Zeit, erscheint hier mehrfach turbanartig gewunden.



Burgundische Tracht

aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

In den erläuternden Bemerkungen zu: „Stoffmuster aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts" und zu: „Frauentracht" aus derselben Zeit machten wir darauf aufmerksam, wie durch den Reichthum der Niederlande, durch das Zusammenströmen von Menschen, Geld und Waaren aller Art in den volkreichen Städten, wo die Kaufleute vermöge ihres Reichthums dem Adel an Ansehen gleich kamen und es ihm an Bildung, an Pflege der Kunst und Wissenschaft zuvorthaten, diese kleinen Länder sich zu einer Bedeutung erhoben, welche sie culturhistorisch und selbst politisch an die Spitze der Zeit stellte. Die Hauptfrüchte von allem genoss und vergeudete der Hof der burgundischen Herzoge, der Herren dieser Provinzen. Er ging voran in allen Modesachen, freilich auch in Verschwendung und Sittenlosigkeit, er galt im ganzen Hofleben und Hofwesen als Muster, selbst als unerreichtes für Könige und Kaiser. Aber sein Geschmack war kein ausgesucht feiner, seine Eleganz ermangelte des Maasses und der Schönheit. Die Prachtliebe Karls des Kühnen ist bekannt genug. So war man vor allem bemüht, in edlen Metallen und Edelsteinen, in kostbaren Stoffen seinen Reichthum zur Schau zu stellen; von den Farben wurden die prunkendsten gewählt und grell am Körper vereinigt; selbst Gold- und Silbergewebe wurden zu Kleidern benutzt. Man trug sie den Formen nach meist unschön und entstellt, zu eng und zu weit; bald hatten sie zuviel des Stoffes, dass er in Massen nachschleppte, bald zu wenig, dass die Reize üppig bloss gelegt wurden; bald waren die Gewebe so dünn, dass die Farbe des Fleisches durchschien, bald die Stoffe schwerer Damast, Seide oder Sammet. Von diesem Geschmack vermag uns die nebenstehende Abbildung einen Begriff zu geben. Die Dame zwar, die sie mit ihrem Sohn vorstellen soll, *Gertrud*, Tochter des Herzogs *Bernhard* von *Sachsen*, Gemahlin des Grafen *Floris I.* von *Holland*, nach dessen Tode sie mit ihrem zweiten Gemahl *Robert* von *Flandern* die Regierung von Holland für ihren unmündigen Sohn *Dietrich VI.* führte, lebte bereits im 11. Jahrhundert, jedoch ist sie, wie mit mehr oder weniger Freiheit und Verständniss alle Figuren des alten Kupferwerkes, welchem sie angehört und welches die Reihenfolge der sämmtlichen Regenten und Regentinnen von Holland bis auf Maria von Burgund und ihren Gemahl Maximilian enthält, getreu in der am burgundischen Hofe herrschenden Tracht dargestellt. Ueber einem Unterkleid von grossgemustertem Stoffe trägt sie ein oberes, das, wie es scheint, mit einem Besatz von Goldfransen schwer behängt ist. Der tiefe Ausschnitt auf der Brust, der sich in gleicher Weise in den Rücken hinabzog, ist hier von einem andersfarbigen Stoff besetzt, der sich auf colorirten Bildern als heller Sammet oder feiner weisser Pelz zeigt. An den Schultern erscheint das weisse Hemd. Die engen Aermel haben an den Händen einen Vorstoss, der diese bis an die Finger bedeckt; er ist nicht handschuhähnlich angezogen, wie die Abbildung vermuthen lassen dürfte, sondern, wenn auch von andersfarbigem Stoffe, doch an den Aermeln befestigt. Der Gürtel dürfte Goldbrokat sein; gewöhnlich ist er farbig mit Gold. Der hohe Kopfputz mit seinem spitzen, kegelförmigen Aufsatz, welcher die Grösse von 2—3 Kopflängen erreichen konnte, war unter dem Namen „*à la hénin*" am burgundischen Hof, in den Niederlanden und in Frankreich, auch wohl im nördlichen Deutschland ein sehr bekannter und beliebter. Ueber den Haaren, die nach oben frisirt waren, lag zunächst ein klarer weisser Stoff, und auf diesem sass entweder alsogleich der spitze Aufsatz oder es bedeckte noch, wie hier, ein Flügeltuch den Vordertheil des Kopfes. Die niederländischen Bilder zeigen es häufig von schwarzem oder rothem Sammet und an der Seite mit einem Schmucke versehen. Der Aufsatz zeigt sehr verschiedene Farben, doch meist mit Gold; der unsrige scheint wie der Gürtel auf dem gemalten Original, welches dem Stich zum Grunde gelegen, von Goldbrokat zu sein. Von der Spitze herab fällt nach hinten ein äusserst zarter Schleier, der an Länge nicht selten seine Trägerin übertraf. Der junge Graf *Dietrich*, den seine Mutter an der Hand führt, trägt über der Unterkleidung den langen, hermelingefütterten Herrschertalar, der überall in dieser Zeit erscheint, wo ein König oder Fürst sich in seiner Würde zeigt. Die turbanartige Form der Kopfbedeckung ist häufig in dieser Zeit.



Spanisch-niederländische Tracht

vom Uebergange des 16. in's 17. Jahrhundert.

Wie für das Mittelalter vorzüglich die Miniaturen, für das 16. Jahrhundert die Holzschnitte, so geben von der Zeit um 1600 an hauptsächlich die Kupferstiche die Quellen für das Studium des Kostüms. Die unzähligen, aus der Zeit übrig gebliebenen Kupferstiche sind, so weit sie nicht Portraits und geschichtliche Begebenheiten darstellen, grössten Theils allegorisch, der verstandesmässigen Richtung der Zeit gemäss. Doch kleidete man noch nicht, wie es später geschah, die Allegorien in ein ideal-antiques Gewand; die Tracht der Zeit ward als hinreichend angesehen, um abstracte Gedanken zu versinnlichen. Unter solchen Allegorien liegen auch drei Blätter uns vor, welche nach Zeichnungen von *H. Goltzius* von *J. Saenredam* gestochen sind und verschiedene Arten von Ehestiftung darstellen. Wir wählen das mittlere, auf welchem der Teufel des ungerechten Mammons das Geschäft zu Stande bringt, als Vorwurf für eine Kostümstudie aus der Zeit von 1590—1610 und zwar für die spanischen Niederlande und deren Nachbarschaft. — Bei Mann und Frau sehen wir den Halskragen, der seit der Reformation aus der am Halse aufsteigenden Hemdkrause sich entwickelte, bereits in voller Breite, doch hat er sich noch nicht, wie die spätere Kröse, auf die Schulter gelegt. Unter demselben bleibt noch ein schmaler Kragen des Wammses, um den sich feine Spitzen umlegen, sichtbar. Das Wamms des Mannes, so weit wir es vom Rücken aus beobachten können, hat von der Enge und Steifheit des eigentlich spanischen Wammses abgelassen. Wie andere Abbildungen es darthun, schliesst es sich lose und gerad geschnitten um die Hüfte, unten mit Seide oder Stickerei besetzt und vorn gerad herab mit grossen verzierten Knöpfen geschlossen. Von den hohen Wulsten über den Achseln ist nur eine bescheidene Klappe geblieben, aus der weite Doppelärmel hervorgehen, der eine frei und vorn aufgeschlitzt, am Handgelenk aber wieder zugeknöpft herabhängend. Statt der blossen Achselklappen kommen indess auch noch schmale, wulstartige Puffen vor. Das kurze spanische Mäntelchen von schimmernder Seide hat im höheren Norden einen solideren Umfang und festeren Stoff angenommen. Das Beinkleid, das um diese Zeit in Deutschland noch nach alter Weise, lang herabgeschlitzt und mit weiten Puffen unterlegt, oder in Form einer grossen unzerschlitzten und unter dem Knie zugebundenen Puffe (siehe: *Kaiserlicher Mundkoch, 1612*) getragen wurde, hängt hier in mässiger Weite frei bis über das Knie herab, unten ein wenig sich verengend und eingefasst, wie der untere Rand des Wammses. Es ist desshalb nicht zu verwechseln mit dem ähnlichen, später in Deutschland auftretenden Beinkleide, das etwas tiefer herabreichte, von geradem Schnitt und mit Spitzen besetzt war (*s. Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1635*). Bei jungen Männern und Stutzern sind Unterärmel und Beinkleid um diese Zeit wohl noch mit einer Menge kleiner Schlitze verziert. Die Strumpfhose zieht sich glatt anliegend bis über das Knie hinauf, wo sie mit einem schärpenartig herabhängenden Bande zugebunden ist. Die feinen Schuhe stecken in dicksohligen Pantoffeln, auf die wir später zurückkommen werden. Zu dieser Tracht gehört ein Hut, der die Mitte hält zwischen dem hohen, spitzen und schmalrandigen spanischen und dem niedrigeren, breitkrämpigen des dreissigjährigen Kriegs. — Mehr noch von der spanischen steifen Pracht hat die Kleidung der Dame. Ueber dem seidenen Untergewande trägt sie ein gerad-herabhängendes, pelzbesetztes Oberkleid mit freien Aermeln und hohen, jedoch schon halbschlaffen Wülsten. Das Haar ist noch aus dem Gesichte gestrichen, jedoch bauschig zu beiden Seiten ausgekämmt und von einer kleinen Haube ebenso sehr gezeigt als bedeckt. Um den Hals trägt die reiche Besitzerin eine kostbare Kette mit dem sogen. *Bisamapfel*, einer Kapsel mit wohlriechenden Stoffen, an dem einen Ende. Dieser verwandelte sich kurze Zeit später in eine Uhr. Um den rechten Arm hängt ihr eine gefüllte Geldbörse, der Allegorie zu Liebe, in der linken Hand aber trägt sie, als gewöhnlichen Begleiter der Damen, einen Handspiegel, der hier prächtig mit Perlen und Pfauenfedern besetzt ist und so zugleich als Fächer dienen kann. Die weite Kröse bezeichnet sie als Matrone von anständigem Alter; jüngere Damen trugen auch schon den weit und steifaufstehenden Spitzenkragen. Die Manschetten sind auch hier mit Spitzen besetzt.



Die männliche Haartracht

im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Vom 11. Jahrhundert an ist das ganze Mittelalter hindurch ein langes, wo möglich gelocktes Haar und ein glattgeschornes Gesicht als durchgängige Regel anzunehmen, wenn sich auch mancherlei Abweichungen zeigen und namentlich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts eine grosse Freiheit in der Behandlung des Haupthaares und des Bartes eintritt. Der Beginn der Reformation, welcher Zeitpunkt die Umgestaltung so vieler Verhältnisse sah, war auch für die Geschichte der Haartracht bedeutungsvoll und führte namentlich den fortan gültigen Grundsatz ein, dass das Haupthaar, der Bart und die Kleidung an Hals und Schultern einander stets bedingen. Einem freien Halse entspricht ein langes Haar, und ein steifer Kragen und eine hoch in den Nacken gehende Kleidung erfordern die Verkürzung. Dieser letztere Fall trat in gemässigter Weise ein, als an der Gränzscheide beider Jahrhunderte die Schaube, der weite Ueberwurf, prächtiger wurde und namentlich mit dem Pelzkragen stärker ausladete: da erlitt auch das Haupthaar eine jedoch nur mässige Beschränkung, indem es ein wenig unter dem Ohr in gleicher Linie rundum abgeschnitten wurde. Auf der Stirn wurde es nicht gescheitelt, sondern über dieselbe hereingekämmt und sodann etwas über den Augen ebenfalls in gleicher Linie von einer Schläfe zur andern gestutzt. Man hiess diese Form die *Kolbe*. Ein Bart war hiermit nicht nothwendig verbunden, aber auch nicht ausgeschlossen, da das Wamms den Hals völlig frei liess und der Kragen des Hemdes erst in leisen Anfängen hervorwuchs. Allmälig aber erhielt im Laufe der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Zahl der bärtigen Gesichter bei weitem die Oberhand über die der bartlosen. Was die Form betrifft, so liess man auf Kinn, Wangen und Oberlippe alles wachsen und stutzte nur in einiger Entfernung unter dem Kinn. Ein ungehinderter, fliessender Vollbart kommt vor, ist aber seltner. Gleichzeitig war der kleine weisse Saum des Hemdes in die Höhe gewachsen, hatte den Hals und das Kinn erreicht und legte sich hier aus in einer feinen Krause, die aber unter spanischem Einfluss alsbald zu der dicken mächtigen *Kröse* heranwuchs, welche, an Kinn und Kinnbacken sich anschmiegend, den Hals wie ein steifes Rad umgab. Ueber sie hinweg konnte weder das Haar noch der Bart herabfallen. Die Folge war, dass beide aufs Neue beschnitten wurden und zwar jenes in möglichster Kürze über den ganzen Kopf hin, während dieser vorzugsweise an Kinn und Wangen beschränkt wurde. Diese Form behauptete sich die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts hindurch bis ins 17. hinein. Sie gehörte zur spanischen Tracht und verlangte als Kopfbedeckung den steifen spanischen Hut, wie die Kolbe das freie, leichte Barett. Gegen den Anfang des dreissigjährigen Kriegs hin erfolgte der Rückschlag gegen die übermässige Steifheit und Verkürzung. Die Richtung auf grössere Natürlichkeit, die sich auch in der übrigen Tracht ausspricht, verschaffte dem Haar wieder grössere Freiheit des Wuchses. Diesem Streben musste die dicke Kröse weichen. An ihre Stelle trat der einfache, schlichte Kragen, der Anfangs steif abstand, sich dann aber schlaff über die Schultern herablegte. Damit waren Hals und Nacken frei, und das Haar ergoss sich nun in vollen Massen auf die Schultern herab. Wo die Natur den Schmuck der Locken versagt hatte, kam die Kunst zu Hülfe und brannte sie mit heissem Eisen ein. Auch der Bart hätte volle Freiheit des Wachsthums gehabt, aber einerseits wäre ein Vollbart zum langen vollen Haare zuviel gewesen, und andrerseits verlangte eine gewisse Stutzerhaftigkeit der Zeit von ihm Zierlichkeit und Eleganz. Er wurde demnach von den Wangen gänzlich entfernt und auf die Lippen und das Kinn beschränkt. Hier that man seiner Länge wenig Einhalt, aber der Eitle drehte oder klebte ihn in Spitzen zusammen, deren eine vom Kinn herabhing, während die des Knebelbartes nach den Augen aufwärts gebogen wurden. Zu dieser Haartracht gehört der schlaffe Hut mit breiter, nachgiebiger Krämpe.

Von den 4 Beispielen, welche uns die Hauptformen vorführen, sind die 3 ersten Portraitmedaillen entnommen. Nr. 1 ist die des Nürnberger Patriziers Hieronymus Ebner; sie zeigt uns die Kolbe der Reformationszeit bei glattem Gesicht, während Nr. 2, das Portrait Albrecht Dürers in seinen späteren Jahren, zugleich den dazu gehörigen gestutzten Vollbart vorführt. In Nr. 3 haben wir am Kopfe des Freiherrn Melchior von Redern den spanischen, durch die dicke Krause gebotenen Typus. Nr. 4 ist Herzog Bernhard von Weimar, der Held aus dem dreissigjährigen Kriege, nach einem Kupferstichportrait. —

1


HIERONIMVS
EBNER

2


IMAGO · ALBERTI · DVRERI · AETATIS · SVAE · LVI

3


MELCHIOR · VON
REDERN · FRYHERR

4

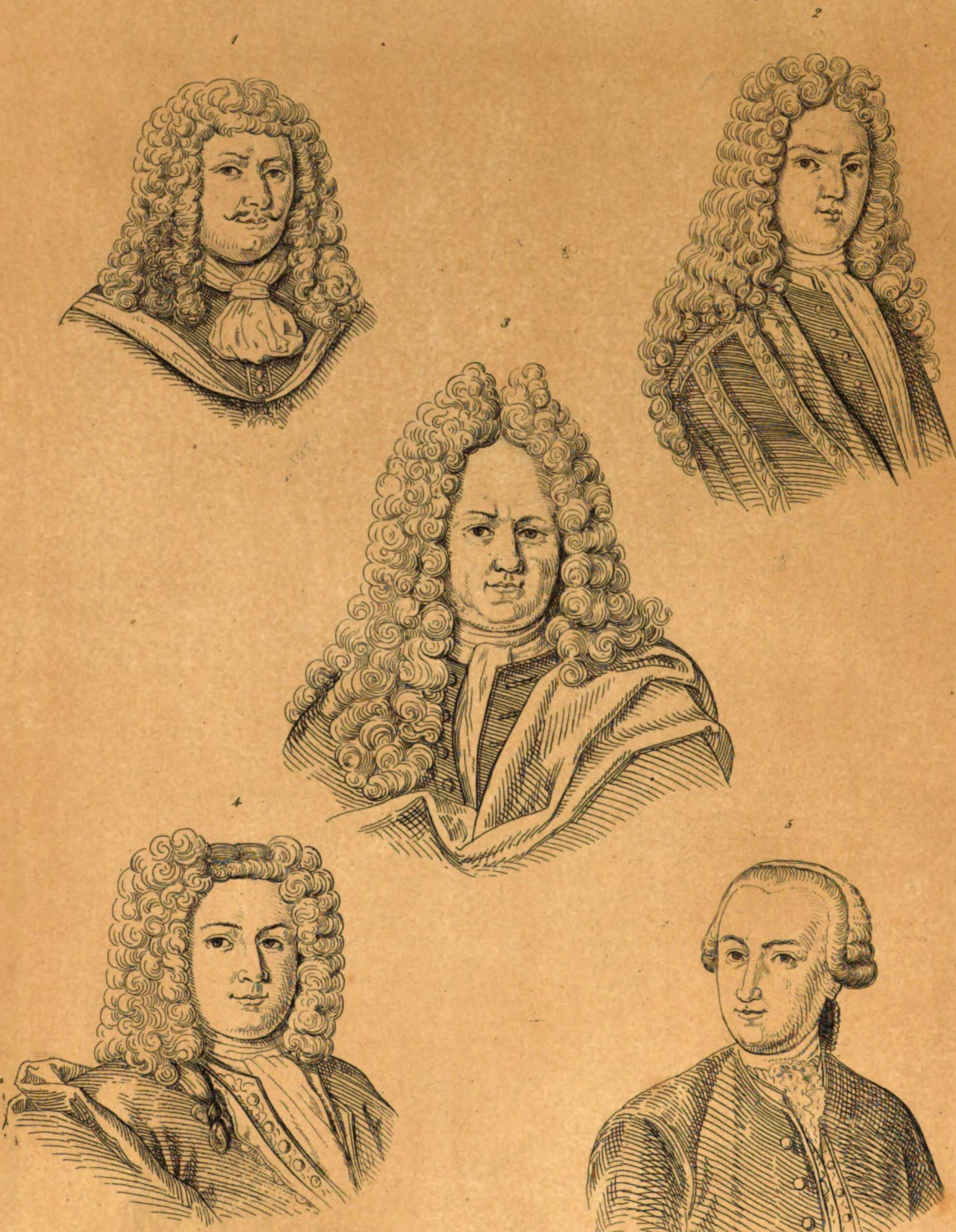


Die Entwicklungsformen der Perrücke.

Obwohl im Alterthum wie im Mittelalter der Perrücke mehrfach Erwähnung geschieht, so beginnt ihre eigentliche Geschichte erst da, als sie aufhörte einen Mangel zu verdecken und ein überflüssiger Luxusgegenstand wurde. Das geschah in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts am Hofe *Ludwigs XIII.*, der sich selbst zuerst die Perrücke aufsetzte und dem sein ganzer Hofstaat männlicherseits folgte. Es war die Zeit, als man das Haar lang und frei in schön geordneten Locken auf die Schultern herabfallen liess. Ihre Ausbildung erhielt sie aber erst unter Ludwig XIV. Gleich nach der Mitte des Jahrhunderts, da sich die Wogen des grossen Kriegs gelegt hatten, kam sie nach Deutschland, zunächst an die Höfe, in einer Form, die sie von dem Eigenhaar deutlich unterscheidet. Aber es war ein rohes, wüstes Haargebäude mit meist kleinen, ungeordnet eingebrannten Locken, welches wild und unfreundlich, als athmete es noch den Kriegsgeist, das Gesicht umgab. Diese Uebergangsform der noch in der Entwicklung begriffenen Perrücke dauerte nicht lange. Schon vom Jahre 1672 existirt ein Portrait Ludwigs XIV, welches sie vollständig ausgebildet zeigt. Eine reiche Fülle blonder Locken — denn diese Farbe war die vorzugsweise beliebte — ergiesst sich vom Scheitel zu beiden Seiten in schöner Ordnung herunter, fällt über die Schultern und fliesst tief den Rücken hinab. Mit dieser Form, die fast den ganzen Obertheil des Körpers umhüllen konnte, hatte die „Alongeperrücke“ ihren grössten Umfang erreicht; fortan erlitt sie nur in ihrer Gestalt Veränderungen und schrumpfte dann wieder zusammen. Die angegebene Form erhielt sich bis gegen den Anfang des 18. Jahrhunderts, da trat allmälig eine Zweitheilung ein, indem eine tiefe Furche von der Stirn an als Scheitel nach hinten lief, zu deren Seiten sich die Locken immer mehr aufthürmten. Die Perrücke erhielt dadurch zwei Flügel, deren einer gewöhnlich über die Brust, der andre nach hinten geschlagen wurde. Im 2. und 3. Jahrzehnt dieses Jahrhunderts wurde die Furche breiter und glatt gestrichen, während die Seitenerhöhungen sich legten, sodass auf dem Scheitel mehr oder weniger eine viereckige Fläche entstand. Auch an den unteren Enden der Flügel traten währenddess und schon etwas früher Veränderungen ein. Bei starken Bewegungen, wie z. B. beim Reiten und Fechten, genirten die Haarmassen. Man musste diesem Uebelstand abhelfen und schlang desshalb das herabfallende Haar auf die einfachste Weise in einen Knoten, oder band es mit einem Bande zusammen — das war die Entstehung des *Zopfes*, — oder man steckte sie nach französischer Sitte in einen *Haarbeutel.* Diese letztere Weise wurde die von der Eleganz gebotene, während der Zopf auf das Eigenhaar des gemeinen Soldaten überging. Den Knoten finden wir bei Gelehrtenportraits auf der Schulter liegen. Die Fülle der Locken verschwand allmälig ganz mit der kleiner werdenden Perrücke; erst wurden sie regelmässiger und schichteten sich an den Seiten in Rollen übereinander; diese zogen sich dann von den Schultern immer mehr in die Höhe und endlich blieb nur noch eine einzige über dem Ohr sitzen, welche sich aber über die Stirn von Schläfe zu Schläfe fortsetzte, sodass ein förmlicher Wulst das Gesicht umrahmte. Man hiess ihn die *Vergette.* Um sie herzustellen, bedurfte es einer Masse von Pomade, welche mit dem mittlerweile Mode gewordenen Puder überdeckt wurde. Diese Frisur liess sich auch aus dem Eigenhaar construiren, und somit trat dieses langsam, aber siegreich in seine Rechte zurück, trug jedoch in seinem Gefolge den Zopf, welcher bis dahin nur den Soldaten geschmückt hatte. Das geschah erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Mit der Haarmasse der Perrücke konnte sich der Bart nicht vertragen. Schon bald nach dem Ende des dreissigjährigen Kriegs sah er sich auf die Oberlippe beschränkt; hier hielt er sich, doch nicht durchgängig, ein Paar Jahrzehnte in winziger Gestalt von doppelter Form. Entweder begleitete er den Zug der Oberlippe wie ein feiner Strich und erhielt am Ende eine zierliche Drehung, oder er sass von beiden Seiten her gestutzt einem Paar Flecken gleich unter der Nase. Noch im 17. Jahrhundert verwarf ihn der feine Mann völlig, und im 18. war er nur ein militärischer Schmuck, geeignet für den Husaren und den Grenadier.

Die 5 Beispiele unseres Blattes, nach Kupferstichportraits, vergegenwärtigen uns die Hauptformen der Perrücke. Nr. 1. *Georg Friedrich* Graf *Waldeck*, zeigt die erste rohe Form um 1660; Nr. 2 ist das Portrait *Ludwigs XIV.* vom Jahre 1672; in Nr. 3 giebt *Georg Winkler* von *Mohrenfels* die Gestalt der Perrücke um 1710; in Nr. 4 der Nürnberger Handelsherr *Justus Jacob Preu* die um 1730, und in Nr. 5, dem Portrait des Helmstädter Juristen *Franz Dominik Haeberlin*, erkennen wir ihre letzte Form, mit welcher sie dem Eigenhaar wieder die Herrschaft zurückgab.


1
2
3
4
5

Kaiser Karl V. und König Ferdinand I. zu Pferde. 1527.

In beistehender Abbildung geben wir ein den Kennern alter Kunst wohl bekanntes Relief aus Stein, das man nicht für unwürdig gehalten hat, es dem grössten unserer alten Künstler, *Albrecht Dürer*, zuzuschreiben. Wir wollen diese Frage hier nicht in weitere Untersuchung ziehen, sondern, um unseres Zweckes willen, uns lediglich an das halten, was vorgestellt ist. Zwar hat die Darstellung auch verschiedene Erklärungen gefunden. Man hat die beiden Reiter, welche über den Häuptern ihrer Rosse sich die Hand reichen, für Kaiser *Maximilian I.* und König *Heinrich VIII.* von *England* gehalten. Doch bedarf diese Ansicht kaum der Widerlegung. Die unverkennbare Portraitähnlichkeit der beiden Gesichter lässt nicht zweifeln, dass hier *Karl V.* und sein Bruder *Ferdinand* dargestellt sind. Dafür sprechen auch die Wappen auf den Rüstungen der Pferde, der doppelköpfige Reichsadler auf der Brust des Pferdes von *Karl*, und der doppeltgeschwänzte böhmische Löwe auf dem Hintertheile des anderen. Das innige Einverständniss der beiden hochgestellten Brüder und die treue Unterstützung, die sie bei ihren schwierigen Aufgaben sich gegenseitig angedeihen liessen, konnte recht wohl zu einer solchen Darstellung führen. Es finden sich aus dem 16. Jahrhundert mehrfache Denkmäler, namentlich Medaillen, auf denen brüderliche Eintracht, vorzüglich unter Fürsten, zum Gegenstande künstlerischer Behandlung gemacht ist.

Uns interessiren hier besonders die Rüstungen, sowohl für Mann wie für Ross, aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Beide bestehen dem Haupttheile nach aus den künstlich gefügten und leicht beweglichen Eisenplatten, die vor Allem den Harnisch des 16. Jahrhunderts charakterisiren. Doch ist hier noch Alles in den einfachsten Elementen vorhanden, die sich später weiter ausbilden. Der Kamm über den Achseln ist noch mässig, die Kacheln an Arm und Knie noch klein; Schmuck ist erst sehr bescheiden vertheilt. Der Brustpanzer ist, wenn auch schon gewölbt, doch noch ohne den späteren scharfen Grat, den sogen. *spanischen Wulst*, an dem Lanzenstösse und Kugeln abglitten (s. *Rüstung vom 16. Jahrhundert*). Am Oberarm, beim Reiter rechts, bemerken wir unter den Schienen, die nur die Aussenseite des Armes bedecken, noch das Kettenhemd. Die Rüstung der Pferde besteht zunächst aus dem Stirn- und Nasenblatt, einer kunstvoll geschmiedeten Eisenplatte, die den sehr gefährdeten Vordertheil des Pferdekopfes, mit halber Ueberwölbung der Augen, so dass der Blick nach unten nicht gehindert war, schützte. Von dieser ausgehend legten sich auch Platten an die Kinnbacken, jedoch nicht immer. Den Hals umgab ein System von Schienen, ähnlich der Halsberge des Mannes, oder, wie hier, ein Kettengeflecht mit einer Reihe von Platten über dem Nacken. Der Brustpanzer, aus starkem getriebenen Eisen, stand weit vor, damit das Thier beim Laufe nicht gehindert sei. Den Rücken bedeckte in angemessener Form ein ähnliches Stück. Diese Theile waren gefüttert mit Zeugen, wie die Rüstung für den Mann, das hier aber in Fransen hervorhing. Die Verzierungen auf den Platten waren getrieben oder eingravirt, seltner von edlen Metallen eingelegt. Die Rüstungen sind meistens blank polirt; bei Trauer kommen indess schwarz gefirnisste und mit schwarzem Sammet besetzte vor. Die Reiter sitzen hier auf kleinen Sätteln, die vorn etwas vorstehen und mässige Schilde bieten, welche bei Turnieren sich bedeutend erweiterten. Statt der Helme tragen sie breitrandige, mit vielen Federn besetzte Baretts. Ueberhaupt haben wir hier mehr eine Parade- als eine Kriegsrüstung, die jedoch im Wesentlichen nicht abwich.

1527

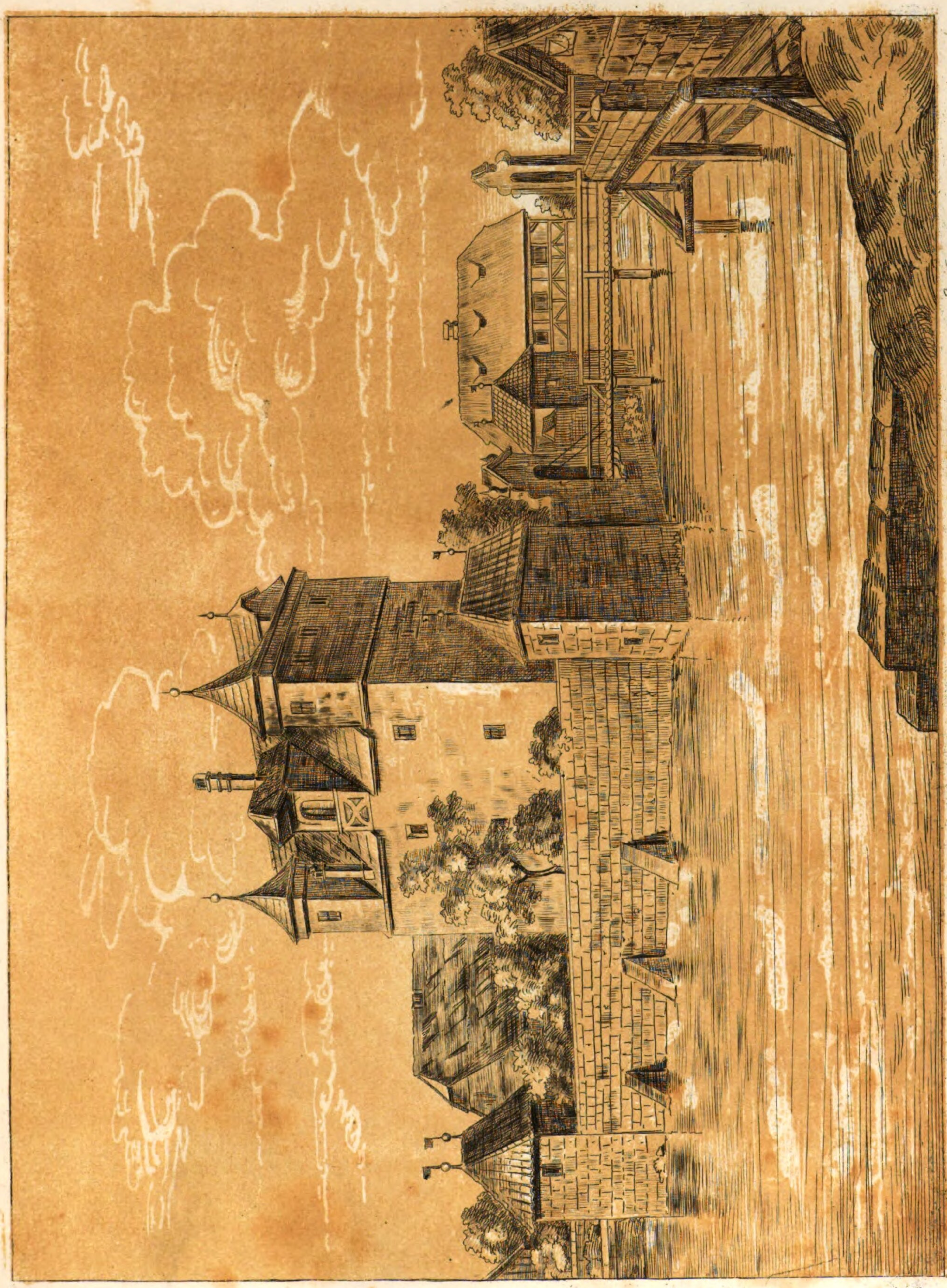


Altes patrizisches Landhaus.

Schon früh ging auch das Bestreben des Adels der alten Reichsstädte dahin, gleich dem auf seinen Burgen und Schlössern sitzenden Landadel festen Grundbesitz zu erwerben und auf diesem in schlossähnlich angelegten Landhäusern sich anzusiedeln. Mancherlei Vortheile, namentlich aber die in der Entwicklung der Städte bisweilen schwankende Stellung des Patriziats mochte dieses veranlassen, sich einen solchen Rückhalt zu verschaffen. Wenigstens für Nürnberg lässt sich die Bemerkung mit zahlreichen Urkunden belegen, dass das Bemühen des Stadtadels, ausserhalb der Stadt sich Besitz zu verschaffen, gleichzeitig mit dem Kampf des Volkes um bürgerliche Rechte, nämlich in's 14. Jahrhundert fällt. Die meisten der in der Umgegend von Nürnberg noch zahlreich erhaltenen Landsitze dieser Art scheinen aber mit den Hauptbestandtheilen ihres Baues dem 15. Jahrhundert anzugehören. Ihre äussere und innere Ausstattung haben sie aber grössten Theils aus dem 17. Jahrhundert, nachdem sie im dreissigjährigen Kriege sehr gelitten hatten,

In ihrer ganzen Anlage erscheinen diese Schlösser wie kleine Festungen, wie man aus den hie und da noch erhaltenen früheren Einrichtungen, mehr aber noch aus zahlreichen alten Abbildungen zu ersehen vermag. Sie waren mit Mauern und Gräben umgeben und hatten die Zugbrücken und Eingangsthore der alten Burgen. Kleinere Landsitze hatten wenigstens einen breiten Graben um sich, woher sie *Weiherhäuser* genannt wurden. Die Hauptgebäude in solchen Anlagen bieten gewöhnlich auch ein festungsähnliches, dabei sehr malerisches Aussehen und interessante Belege für die bürgerliche gothische Baukunst. Meistens beruhen sie auf einer quadratförmigen oder dem Quadrat nahe kommenden Grundlage. Sie sind selten umfangreich, haben noch seltner Flügel oder einen inneren Hof, steigen aber hoch und schlank empor. Das aufstrebende Prinzip der gothischen Baukunst is nicht zu verkennen und mehr noch wird dieses hervorgehoben durch die steilen Dächer, die manigfach angebrachten Spitzgiebel und Thürmchen, von welchen letztere sich gewöhnlich vier an den Ecken des Gebäudes befinden. Ein Treppenhaus ist fast ohne Ausnahme besonders angebaut; hervortretende Erker oder Balkone finden sich jedoch selten und sind dann später hinzugefügt. Die grösseren Gebäude sind ohne Ausnahme aus Steinen aufgeführt; blosse Weiherhäuser haben in den oberen Stockwerken häufig auch Fachwerk. Die innere Einrichtung entsprach aber durchgängig der der Wohnungen in der Stadt. Das Erdgeschoss ist kellerartig gewölbt und unbewohnt. Diente es auch nicht, wie in der Stadt, als Hofraum und Niederlage, so hatte es doch eine ähnliche, wenn auch edlere Bestimmung, wie die Aufbewahrung der Familienarchive u. a. Genaues lässt sich hierüber noch schwer angeben; doch haben wir deutliche Spuren gefunden, dass wenigstens der Eingang und Hauptraum mit Waffen und Wappenschilden ausgeziert war. Ueber dem Erdgeschosse erhoben sich gewöhnlich noch drei Stockwerke, von denen das erste von Küche, Vorrathskammern und der Dienerschaft eingenommen war, so weit diese nicht in Nebengebäuden untergebracht war. Dann kam erst die Wohnung der Herrschaft, mit einem grossen Bankettsaal, einer Hauskapelle u. s. w. Einen Privatzufluchtsort scheint jedes Mitglied der Familie noch im obersten Stockwerke gehabt zu haben, woselbst sonst aber auch noch Vorräthe aufgespeichert gewesen zu sein scheinen.

Als Beispiel eines solchen patrizischen Landsitzes haben wir das Schloss *Gleisshammer* unweit Nürnberg nach einer in Kupfer gestochenen Ansicht desselben aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts abgebildet.



Bayerische
Staatsbibliothek
München

Chronologisch-systematisches Register des I. Bandes.

(Hiernach sind die einzelnen Abbildungen mit dem zugehörigen Textblatte zu ordnen, wodurch erst der eigentliche Zweck dieses Werkes, die geschichtliche Uebersicht der Entwicklung der Zeiten, zu Tage tritt.)

Abbildung	Gegenstand	Heft	Tafel
1.	Ein spätrömisches Consulardiptychon. Vorderseite	IX.	1.
2.	Ein spätrömisches Consulardiptychon. Rückseite . . .	IX.	2.
3.	Die Verzierungskunst des heidnischen Mittelalters	XVIII.	1.
4.	Die Verzierungskunst des heidnischen Mittelalters. Fortsetzung. . .	XIX.	6.
5.	Altgermanische Schwerter . . .	XV.	1.
6.	Die Schilde in ihren ältesten Formen .	IX.	5.
7.	Byzantinisches Jagdhorn. 7.—8. Jahrhdt.	XXXII.	1.
8.	Elfenbeinschnitzwerk aus vorkarolingischer Zeit . . .	XXXIV.	2.
9.	Arechis, der Langobarde, Herzog von Benevent. 8. Jahrhdt. . .	XIX.	4.
10.	Volkstracht vom 9. und 10. Jhdt. .	XXXII.	2.
11.	Büchereinband vom 10. Jhdt. . . .	XXVIII.	1.
12.	Kaiserfiguren vom sog. Schwert des heil. Mauritius	IX.	3.
13.	Tracht des 12. Jhdts. . . .	IX.	4.
14.	Königin Berengaria von England. Frauentracht aus dem 12. Jhdt. . .	XI.	1.
15.	Bischof vom 12. Jhdt.	VI.	1.
16.	Gestochene Platte am Leuchter Kaiser Friedrichs I. im Dom zu Aachen .	XIV.	1.
17.	Rauchfass aus dem 12. Jhdt. . .	XIV.	2.
18.	Rüstung vom 12. Jhdt.	VII.	1.
19.	Lanzen und Fahnen im 10., 11. und 12. Jhdt.	XXIV.	1.
20.	Die Sporen in ihrer ältesten Form .	XXII.	2.
21.	Stoffmuster vom 12. Jhdt. . .	XXXIII.	1.
22.	Krönungsornat der deutschen Kaiser .	V.	3.
23.	Einzelne Stücke des Kaiserornates .	V.	4.
24.	Männliche und weibliche Trachten aus der 1. Hälfte des 13. Jhdts. . .	XXXIII.	2.
25.	Deutsche Ritterfrau aus dem 13. Jhdt. .	XI.	2.
26.	Grabstein des Bischof Eckbert von Bamberg	VI.	2.
27.	Romanischer Altarleuchter vom Beginne des 13. Jhdts.	XXXII.	3.
28.	Stickerei aus dem 13. Jhdt. . .	XX.	1.
29.	Das Kaiserportal am Dome zu Bamberg	VI.	8.
30.	Die Verzierungskunst der romanischen Periode	XX.	2.
31.	Rüstung aus der Mitte des 13. Jhdts. .	XXXVI.	1.
32.	Die Helme in ihrer frühesten Entwicklung	I.	5.
33.	Siegel Kaiser Heinrichs III. und Friedrichs II.	XXI.	1.
34.	Zwei Städtesiegel des 13. Jhdts. .	XXV.	3.
35.	Siegel der Königin Johanna von Frankreich und des Königs Ottokar v. Böhmen	IV.	5.
36.	Rüstung vom 13. Jhdt. . . .	VII.	2.
37.	Bild des „tugendhaften Schreibers“ in der Manessischen Handschrift. 1300. .	XXIX.	1.
38.	Bild des Minnesinger von Scharfenberg in der Manessischen Handschft. 1300.	XXIX.	2.
39.	Siegel der Kaiserin Maria und der Herzogin Agnes von Schlesien. 13. und 14. Jhdt.	XXVII.	1.
40.	Grabmal des Peter Aichspalt, Erzbischofs von Mainz. 1320. . . .	XXVIII.	3.
41.	Reliquienkästchen vom 14. Jhdt. .	XXVIII.	2.
42.	Monstranz vom 14. Jhdt. . . .	XVI.	3.
43.	Abendsmahlskelch vom 14. Jhdt. .	XXXVI.	2.
44.	Stoffmuster vom 13. und 14. Jhdt. .	XXXIV.	2.
45.	Erstürmung einer Minneburg. Elfenbeinschnitzwerk aus dem 14. Jhdt. . .	II.	2.
46.	Zwei Liebesscenen. Elfenbeinschnitzwerk vom 14. Jhdt.	XXIV.	2.
47.	Hirschjagd. Elfenbeinschnitzwerk aus dem 14. Jhdt.	XVI.	2.
48.	Ritter Konrad von Neumarkt und Graf Ludwig v. Hohenlohe. Um 1350. .	XXX.	1.
49.	Rüstung vom 14. Jhdt. . . .	IV.	3.
50.	Die Helme in ihrer frühesten Entwicklung. Fortsetzung. . . .	I.	6.
51.	Die Schwerter vom 11.—14. Jhdt. .	XVI.	5.
52.	Die Schilde vom 11.—14. Jhdt. . .	IX.	6.
53.	Fahnen des 13. und 14. Jhdts. .	XXV.	1.
54.	Fahnen des 13. und 14. Jhdts. Fortsetzg.	XXVI.	1.
55.	Schilde, Helme u. Helmzierden vom Beginn des 14. Jhdts. . . .	XXXI.	1.
56.	Gothische Denksäule bei Wiener-Neustadt	IV.	8.
57.	Herzog Rudolf IV. von Oesterreich und seine Gemahlin Katharina . .	XVI.	4.

Abbildung	Gegenstand	Heft	Tafel
58.	Siegel des Herzogs Rudolf IV. von Oesterreich. 1339—1365.	XXII.	1.
59.	Katharina von Oesterreich. Frauentracht aus dem 14. Jhdt.	XI.	3.
60.	Ritter Hildebrand von Taufkirchen. Grabstein von 1381.	XXXII.	4.
61.	Grabbilder des Johann von Holzhausen u. s. Gem. Gudela. Aus dem 14. Jhdt.	II.	1.
62.	Eine Predigt aus d. 2. Hälfte d. 14. Jhdts.	XXVIII.	4.
63.	Männliche und weibliche Tracht vom Ende des 14. Jhdts.	XX.	3.
64.	Trachten verschiedener Stände um das Jahr 1400.	XXXV.	1.
65.	Schellentracht. 14. Jhdt.	XXX.	2.
66.	Gesellige Unterhaltung im Freien. Um 1400.	XXVI.	3.
67.	Französische Rüstung um 1400	XXXV.	2.
68.	Partie aus der alten Karthause zu Nürnberg	XXII.	8.
69.	Der Thiergärtner-Thorthurm zu Nürnberg	IX.	8.
70.	Mittelalterliche Folterkammer, Folterwerkzeuge und Strafrequisiten	XXIX.	8.
71.	Gerichtssiegel des Königs Ruprecht und des Kaisers Sigismund. 15. Jhdt.	XXVI.	4.
72.	Männliche und weibliche Trachten aus der 1. Hälfte des 15. Jhdts.	XIX.	1.
73.	Schachfiguren vom Beginne des 14. und 15. Jhdts.	XXVI.	2.
74.	Spielkarten aus d. 1. Hälfte des 15. Jhdts.	XXV.	2.
75.	Handwerksmeister aus dem 15. und der 1. Hälfte des 16. Jhdts.	XII.	1.
76.	Bürgermeister, Kaufmann und Bauer aus dem Lübecker Todtentanz. 1463.	XXX.	4.
77.	Jüngling und Jungfrau aus d. Lübecker Todtentanz. 1463.	XXX.	3.
78.	Burgundische Tracht aus der 2. Hälfte des 15. Jhdts.	XVIII.	3.
79.	Maximilian von Oesterreich und Maria von Burgund bei ihrer ersten Begegnung. 1477.	XXVIII.	5.
80.	Tracht eines Vornehmen aus d. 2. Hälfte des 15. Jhdts.	XVIII.	2.
81.	Harnisch aus der Mitte des 15. Jhdts.	XIX.	8.
82.	Grabbild aus Kloster Lorch	I.	1.
83.	Rüstung vom 15. Jhdt.	VII.	4.

Abbildung	Gegenstand	Heft	Tafel
84.	Fechtübung vom 15. Jhdt.	XXVII.	2.
85.	Die Schilde des 15. Jhdts.	X.	6.
86.	Turniersattel und Schild vom 15. Jhdt.	XXX.	7.
87.	Die Sporen des 14. und 15. Jhdts.	XXIII.	1.
88.	Die Söhne des Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg. 1470—1480.	XIV.	3.
89.	Magdalena Ebenstetter. 1488.	XXIX.	3.
90.	Bürgerliche Männertrachten aus der 2. Hälfte des 15. Jhdts.	XXVII.	4.
91.	Portraitmedaillon Kaiser Friedrichs III	IX.	7.
92.	Kurfürsten aus der 2. Hälfte d. 15. Jhdts.	XXXIV.	3.
93.	Margaretha von Henneberg. Frauentracht aus dem 15. Jhdt.	XI.	4.
94.	Gelehrtentracht des 15. Jhdts.	XXXI.	2.
95.	Männertracht. 1490—1500.	XXX.	5.
96.	Frauenkopftracht um das Jahr 1500	XXIX.	4.
97.	Frauentracht vom Ende des 15. Jhdts	I.	4.
98.	Männertracht vom Ende des 15. Jhdts.	II.	3.
99.	Messner und Bischof vom 15. Jhdt.	VI.	3.
100.	Einzelnheiten des bischöflichen Ornates	VI.	5.
101.	Verzierung eines Bischofstabes vom 15. Jhdt.	XV.	5.
102.	St. Franziscus und ein Franziscanermönch	XXIV.	3.
103.	Karthäusernonne	XXV.	6.
104.	Eine Brigittennonne	XXIII.	2.
105.	Altar vom 15. Jhdt.	XVII.	3.
106.	Todtenwache im 15. Jhdt.	XXVIII.	8.
107.	Kronleuchter in der Kirche zu Kraftshof. 15. Jhdt.	XV.	4.
108.	Reliquienbehälter vom 15. Jhdt.	VI.	6.
109.	Innere Ansicht einer Stadt v. Jahre 1491	XXXI.	8.
110.	Das Nürnberger Thor zu Hersbruck	V.	8.
111.	Brücken vom 15. Jhdt.	XX.	4.
112.	Altes patrizisches Landhaus	XVIII.	8.
113.	Frauengemach vom Ende des 15. Jhdts.	XI.	8.
114.	Zimmermobiliar vom 15. Jhdt.	XVII.	4.
115.	Tische vom 15. Jhdt.	XVII.	5.
116.	Schreib- und Lesestühle vom 15. Jhdt.	XXVIII.	6.
117.	Schlosserarbeiten vom Ende d. 15. Jhdts.	X.	3.
118.	Die Verzierungskunst der gothischen Periode	XXI.	2.
119.	Stoffmuster in der 2. Hälfte d. 15. Jhdts.	X.	4.
120.	Buchstabe des Meisters E. S. von 1467	XV.	6.
121.	Initial B vom 15. Jhdt.	XXVII.	5.

5/96
R. Buchner
Buchbinderei
84098 Hohenthann

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Eye, August Johann Ludolf von, 1825-1896 / Eye, August Johann Ludolf <<von>
>, / Maurer, Willibald

Kunst und Leben der Vorzeit von Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 1
9. Jahrhunderts, in Skizzen nach Original-Denkmälern für Künstler und
Kunst-Freunde
Bd.: 1

Nürnberg 1858

4 Art. 399 h-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10222563-2